آفاق السينما

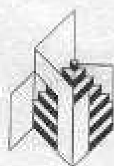


الهيئة العامة لقصور الثقافة

أفلامى مع عاطف الطيب

تأليف : سعيد شيمي

تقديم : هاشم النحاس



أفلامى مع عاطف الطيب

تأليف : سعيد شيمى

تقديم : هاشم النحاس

آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى ١٦ أ شارع أمين سامى
القصر العينى - القاهرة رقم بريدى ١١٥٦١

إهداء

إلى روحك يا عاطف.. لتستريح بعد عناء مستمر.. آملين فى أجيال من بعدك تخطو مثلك بصدق وقيمة إلى الشاشة العربية...

سعيد شيمى

الفن والريادة
فى أعمال المصور سعيد شيمى

عُرف سعيد شيمى مصورا سينمائياً متميزا بين أقرانه فى السينما المصرية. وفى السنتين الأخيرتين يفاجئنا بتأليف ثلاثة كتب دفعة واحدة. نجح سعيد بذلك بوضع اسمه على خريطة تاريخنا السينمائى رائداً، سواء على مستوى التصوير أو التأليف السينمائى. فهو أول من خرج بالكاميرا - فى الأفلام الروائية - من الاستوديو إلى الشارع وحقق للسينما المصرية طفرة نوعية غير مسبوقة. وقدم من خلال عمله النموذج لغيره من بعده، وهو أول مصرى صنع كاميرته وغاص بها فى أعماق البحار ليصور تحت الماء مشاهد تمثيلية كاملة لأفلامه الروائية. وهو أول مصور مصرى يؤلف كتبا عن السينما والتصوير السينمائى على مستوى احترافى.

فى الستينيات عرفت سعيد شيمى هاويا للسينما. جمع بيننا عضوية جمعية الفيلم التي كان لى شرف المشاركة فى تأسيسها عام ١٩٦٠. صور سعيد خمسة أفلام من زفلام الهواة (مقاس ٨مم). أبرزها فيلم «شهر الصيام» فكان مقاس ١٦مم. صوره سعيد وأخرجه أحمد راشد الذى أصبح واحدا من كبار مخرجى السينما التسجيلية فيما بعد.

يرفض سعيد مواصلة الدراسة بكلية الآداب التى التحق بها لأنه يصر على الالتحاق بمعهد السينما. نتألم معه عندما يفشل فى امتحان القبول(!!) لكنه يكرر المحاولة فى العام التالى. وعندما ينجح فى الالتحاق بمعهد السينما يكون أو زملائه

فى احتراف التصوير السينمائى. بدأه وهو فى السنة الثانية من دراسته فى المعهد. كان سعيد قادراً على ذلك بالفعل، من خلال متابعته للسينما العالمية واطلاعه على الكتب والمجلات الأجنبية المتخصصة. كان منذ أول معرفتى به ولازال من أكثر أصدقائى ولوعا بالصورة السينمائية. فى غرفته الخاصة بمنزله يغطى جانبين بالكامل من حوائط الغرفة بمجموعة رائعة من صور فنانى السينما المصرية.

تربى سعيد فنيا فى أحضان مدرسة السينما التسجيلية المصرية، وهى فى قمة أوجها أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. صور أفلاما تسجيلية بارزة لزملائه من المخرجين أحمد راشد وخيرى بشارة وداود عبد السيد (يبلغ عدد الأفلام التسجيلية التي صورها حتى الآن ٧٤ فيلما). وكان لى الحظ أن يصور بعض أفلامى.

لازلت استشعر بقوة متعة التوهج الإبداعي فى بعض لحظات العمل المشترك مع سعيد أثناء تصوير فيلم «مبكى بلا حائط» ١٩٧٤ عن معرض الغنائم الحربية الذى أقيم فى أرض الجزيرة (الأوبرا الآن) عقب حرب ١٩٧٣. أمام مجموعة من المعدات الصغيرة والأجهزة وبعض البقايا المنتشرة على الأرض فى صف طويل يمتد حوالى عشر أمتار، أردت أن استعرضها بكاميرا تحوم حول كل منها بحرية كاملة فى حركة غير منتظمة تمثل سيكولوجية المشاهد وهو يتأمل الواحدة منها بعد الأخرى حتى يتم استعراضها عن آخرها فى لقطة واحدة. كان لابد لهذه اللقطة بطبيعة تصميمها، أن تكون باليد على الكتف دون استخدام الحامل أو العربة. استوعب سعيد المطلوب. أجرى بروفة واحدة ثم صور اللقة. لم يستغرق العمل أكثر من عشر دقائق.

كان التصوير على الكتف – فى تلك الأيام – يعتبر مغامرة يتجنبها المصورون، إلا فى حالات نادرة يكتفى فيها المصور بوضوع الكاميرا على كتفه دون أن يتحرك بها بجسده. ناهيك عن حركة صعود وهبوط ودوران بشكل حر حول الموضوع

المطلوب تصويره. أنقذنى سعيد بمهارته فى تنفيذ هذه اللقطة/ المشهد على هذا النحو، من اللجوء إلى وضع الكاميرا فوق عربة تسير على قضبان كما هو المعتاد فى مثل هذه الحالة، الأمر الذى يستغرق وقتا كما لا يعطى التأثير النفسى (الإنسانى) المطلوب المماثل لنظرة المتفرج على هذه المعروضات.

حدث أن كان فى نفس الوقت وحدة تصوير أخرى حاولت أن تمد القضبان وتضع الكاميرا على العربة لتصوير نفس المعروضات بالطريقة التقليدية. كم أشفقنا عليهم، خاصة وأن الأرض لم تكن ممهدة مما يصعب معه توفير سلاسة حركة الكاميرا. والنتيجة أننا أنجزنا بقية عملنا، بينما كنا نراهم مازالوا يحاولون. ولا أعتقد أنهم توصلوا إلى نتائج مرضية لهذه اللقطة على الشاشة.

فى نفس الموقع أيضاً كان هناك احتفال غنائى فى نهاية اليوم أدى إلى تزاحم عدد كبير من الناس. أردت أن أصور حركتهم وهم يتزاحمون والمعدات الضخمة فى الخلفية. فما كان من سعيد إلا وانطلق بين الناس يفاجئهم بالتصوير قبل أن ينتبهوا له. وما أن يلتفت أحدهم أو ينتبه لوجوده حتى يحول سعيد الكاميرا إلى زاوية أخرى. علمت منه أنه يفتح عينه الاثنتين أثناء التصوير، على خلاف المعتاد، حيث يقتضى التحديق من خلال محدد الرؤية بأحد العينين، وإغماض العين الأخرى. عجبت لهذه القدرة التي لم أعهدها من قبله فى زملاء آخرين عملت معهم، وإن كان هناك من المصورين الموهوبين الآن من استطاع اكتساب مثل هذه المهارات.

وفى فيلم آخر من أفلام تعمير القناة التى أخرجتها وصورها معى سعيد شيمى، كان المطلوب متابعة أحد العمال وهو يحمل «قصعة» الأسمنت صاعدا بها على سقالة فى شكل دائرى لمسافة ثلاثة طوابق تقريبا. كان الغرض من اللقطة إبراز الجهد المبذول من حامل «القصعة» مع الكشف فى نفس الوقت – من خلال الحركة الدائرية الصاعدة – عن حركة العمل فى المبانى المحيطة من كل جانب فى الخلفية. كانت

السقالة الدائرية – كالمعتاد فى بلدنا – بدون جوانب تحمى الصاعد عليها. ومن ثم فإن الصاعد عليها لابد أن ينتبه تماما لموقع أقدامه وإلا انزلق هاويا. اقترحت على سعيد اللقطة وأنا مستعد للتنازل عنها خشية عليه من السقوط. لم أتصور كيف يمكنه أن يحافظ على توازنه، ويأمن موضع أقدامه، ويتابع بالكاميرا حركة العامل فى نفس الوقت. ولكن ما أن اقترحت عليه اللقطة وأدرك غايتها حتى أصر على تنفيذها بهذه الصورة رغم خطورتها. فقد وجد فيها ما يرضى نزعته التي مازال يحتفظ بها فى عمله وهى ميله إلى التحدى.

منذ أن تبينت مهارة سعيد شيمى فى أفلامنا التسجيلية الأولى، أدركت أنه لو قدر الاستعانة به فى الفيلم الروائى، لأستطعت أن أضيف بالتعاون معه قيمة جديدة للسينما العربية. كان ذلك حلماً شغلنى لفترة طويلة إلى أن قررت الاكتفاء بدورى فى السينما التسجيلية (مكره أخاك لا بطل).

بعد عدة سنوات اكتشفت أننى لم أكن وحدى صاحب هذا الحلم. كان هناك من الزملاء من أدركوا قيمة سعيد الفنية. وأتاحت لهم مهارة سعيد أن يضيفوا جديدا إلى السينما المصرية. وحققوا معه أمجادهم الأولى علي الأقل. وأستطيع أن أقول – بكل ارتياح – أنه لولا دور سعيد معهم ما كان لهم أن يحققوها ويشقوا طريقهم فيما بعد. فى مقدمة هؤلاء الزملاء محمد خان وعاطف الطيب وعلى عبد الخالق وغيرهم.

فى حوار نشرته مجلة صباح الخير فى ٣ أغسطس ١٩٨٩ مع عاطف الطيب يصف سعيد شيمى بأنه عبقرى. وعن تجربته معه يقول: «كل أفلامى تم تصويرها خارج الاستوديوهات، لأن سينما الشوارع والأماكن الطبيعية هى التى تستهوينى.. لأنها تتسم بالصدق الكامل.. وفى أفلامى الخمسة قدمت كل ما أردت. وأعتقد أن السبب فى ذلك يعود إلى مصور عبقرى يعمل معى وهو سعيد شيمى.

صور سعيد لعاطف الطيب أفلامه الهامة الأولى التى أرست مكانته ومنها «سواق

الأتوبيس» ٨٣ و«التخشيبة» ٨٤ و«البرئ» و«الحب فوق هضبة الهرم» و«ملف فى الآداب» ٨٦، و«ضد الحكومة» ٩٢. كما كان قد بدأ من قبل بتصوير الأفلام الأولى الهامة لصديق الطفولة الحميم محمد خان مثل «ضربة شمس» ١٩٨٠، و«طائر على الطريق» ٨١، و«الحريف» ١٩٨٤.

ومن خلال أعمال هذين المخرجين على وجه الخصوص مع سعيد شيمى، رأينا شوارع القاهرة الحقيقية فى أفلامنا الروائية لأول مرة: شوارع طلعت حرب ورمسيس والمالية والشيخ ريحان وميدان التحرير وكوبرى الروضة وشارع المنيل (فى ضربة شمس). وشوارع مصر الجديدة وممر بهلر وشوارع قصر النيل ونوال وميدان التحرير (فى الثأر) وشوارع السبتية وباب الحديد وعماد الدين وعبد الخالق ثروت ومنطقة باب اللوق (فى طائر على الطريق). وميدان القلعة وشوارعها وشوارع العباسية ومحمد على وحسن صبرى (فى نصف أرنب). وشوارع معروف والفجالة ووسط البلد (فى الحريف) وكلها من إخراج محمد خان. وصور مع عاطف الطيب شوارع بولاق الدكرور والزمالك والتحرير ورمسيس (فى سواق الأتوبيس) وشوارع حلوان ومنطقة الحسين وشوارع بورسعيد والجلاء (فى التخشيبة). ومنطقة وسط البلد وميدان الأوبرا وشارع طلعت حرب ومطلع الهرم وشارع ٢٦ يوليو وشوارع جاردن سيتى وشبرا (فى الحب فوق هضبة الهرم) وشوارع عماد الدين ومراد وطلعت حرب (فى ملف فى الآداب). ولاشك أن هذه الأفلام أصبحت الآن بمثابة وثائق تاريخية عن جغرافية المكان وعماراته فى زمن تصويرها. وكلها تم تصويرها فى النصف الأول من الثمانينيات.

وخاض سعيد مع عاطف الطيب تجربة أكثر جرأة فى فيلم «الحب فوق هضبة الهرم»، حيث لم تعد الشوارع خلفية لأحداث ثانوية مثل مرور الشخصيات بها، وإنما أصبحت الشوارع والمحلات الحقيقية بما فيها من ناس حقيقيين تمثل الحيز المكانى

لأحداث رئيسية يقطعها المخرج ويوزعها على لقطات تصور من زوايا مختلفة، الأمر الذى يكاد تحقيقه أن يكون مستحيلا مع حركة الناس الطبيعية فى هذه الأماكن العامة. ولكن مع سعيد شيمى أصبح الأمر ممكنا.

لقد استطاع سعيد مع مخرجى جيله أن ينعش السينما المصرية بروح جديدة، لم يقتصر دورها على مجرد الخروج إلى الشارع الحقيقى بينما أتاحت بذلك التطرق إلى موضوعات جديدة، ومعالجات فنية جديدة استمدت منها مصداقيتها. وساهمت هذه الأعمال مع غيرها فيما بعد لمخرجين ومصورين آخرين، فى خلق تيار جديد فى السينما المصرية، وهو ما أطلق عليه الواقعية المصرية الجديدة التى وصلت إلى ذروتها فى الثمانينيات. وشارك فى هذا التيار من المخرجين إلى جانب محمد خان وعاطف الطيب كل من رأفت الميهى وخيرى بشارة وداود عبد السيد وبشير الديك. وكلهم فيما عدا الأخير تخرجوا من مدرسة السينما التسجيلية. وتمثل أعمال سعيد شيمى مع مخرجيه بداية أفلام هذا الاتجاه.

وفى أوائل النصف الثانى من الثمانينيات يبدأ سعيد شيمى تجربة ريادية جديدة بالتصوير تحت الماء فى فيلم «حالة تلبس» إخراج بركات ١٩٨٦. ويصور بعده مشاهد كاملة تحت الماء تلعب دورا أساسيا في الدراما لعشرة أفلام أخرى يرسخ بها ريادته فى هذا المجال داخل إطار السينما العربية. ومن هذه الأفلام «جحيم تحت الماء» ٨٩، و«جزيرة الشطان» ١٩٩٠ من إخراج نادر جلال و«الحب فى طابا» ٩٢ إخراج أحمد فؤاد، و«الطريق إلا إيلات» من إخراج إنعام محمد على ١٩٩٤. أما مجمل ما صوره سعيد حتى الآن من أفلام روائية فيبلغ ٩٣ فيلما.

بعد عشر سنوات من خبرته الأولى فى التصوير تحت الماء، يفاجئنا سعيد بتأليف كتابه الأول عن هذا الموضوع ليشق بذلك طريقا آخر من الريادة فى السينما العربية. يقول أستاذنا عبد الفتاح رياض فى مقدمته للكتاب: «كانت الأعمال الفنية الرائعة

التي سبق أن قدمها (يقصد سعيد) فى أفلامه السينمائية عن التصوير تحت الماء، والتى أثارت إعجاب الجماهير بصفة عامة، وتقدير الفنيين والمحترفين بصفة خاصة، هي التى وضعت الفنان القدير سعيد شيمى فى موقف المسئول الأول فى الوطن العربى، بوجوب أن يسجل هذه الخبرة العلمية والعملية فى مرجع علمى.

صدر الكتاب عن الهيئة العامة للكتاب فى سلسلة الكتاب السينمائى التى أشرف بالإشراف عليها، وعن الكتاب وضعت كلمتى على ظهر الغلاف: «نحن أمام كتاب خاص بكل معني الكلمة، خاص فى موضوعه، وخاص فى معالجته، فأنت تقرأ كتابا عن السينما (علما وفنا) وكأنك تقرأ قصة مثيرة. ولا يرجع ذلك إلى جاذبية الموضوع وسلاسة عرضه فقط، وإنما - أيضاً - إلى الطريقة التى يتخذها كاتبه حين يعرض معظم الفصول من خلال تجاربه الشخصية، فى محاولته - إلى جانب إبداع الصورة - إبداع المعدات والإمكانات المطلوبة لتصوير هذه الصورة.

إن الكتاب أشبه ما يكون بالسيرة الذاتية لصاحبه وهو يحاول الكشف عن الجمال فى الطبيعة تحت الماء وكيف يصور هذا الجمال. ومن خلال ما يقدمه الكتاب عن التصوير السينمائى فى أعماق البحار نتعلم أشياء أخرى كثيرة عن النفس، والأحياء، والبحر، والحياة المدهشة الساكنة والمتحركة تحت الماء، والغطس وعشقه ومخاطره. إنه كتاب رائد لمصور سينمائى مصرى رائد.

لم يكن غريبا على سعيد أن يؤلف كتاب عن السينما. فقد مارس الكتابة من زمن طويل من خلال مقالات يكتبها بين حين وآخر. ومما أذكره عندما كنت المحرر المسئول عن مجلة الغاضبين التى كانت تصدر داخل مجلة الكواكب فى الستينيات تحت رئاسة الكاتب الكبير الصديق رجاء النقاش، أنه كان لسعيد بعض الإسهامات فى كتابة موادها. وهى المجلة التى بشرت بالسينما الجديدة. وشارك فى كتابتها أعضاء «جماعة السينما الجديدة» وقتها.

أما كتابه الثانى فكان بمثابة موسوعة كاملة عن تاريخ التصوير السينمائى فى مصر (٦٠٦ صفحة). يطرح فى الباب الأول بعض المقدمات ويحدد بعض المفاهيم. ويبدأ من فصله الثانى بمتابعة حركة نمو التصوير السينمائى فى مصر بداية من السنوات البكر الأولى (١٨٩٧/١٩٢٦). ثم يواصل بعد ذلك رصد الأجيال المتعاقبة من المصورين بداية من جيل الرواد ممن مهدوا الطريق (١٩٢٧, ١٩٤٥) ويحصرهم فى ٢٤ اسما أولهم توليو كياريني، ومن أبرزهم من المصورين حسن مراد وعبد الحليم نصر وأحمد خورشيد ومن الأجانب جاستون مادرى، وجوليو دى لوكا، وسامى بريل. ويأتى بعده جيل العمالقة باعثوا النهضة (١٩٤٦/١٩٥٧) ويتمثلون فى ٢٦ مصورا جديدا منهم عبد العزيز فهمى ومحمود نصر ووحيد فريد ووديد سرى.

وبعده يأتى جيل الوسط الذين يسيرون على الدرب (١٩٥٨/١٩٦٦) ويتمثلون فى ١٥ مديرا جديدا للتصوير منهم على حسن وكمال كريم وضياء المهدى، حتى نصل إلى الجيل الجديد وما يمثله من انطلاقة عصرية (١٩٦٧/١٩٩٦) ويبلغ عدد المصورين الجدد فيه ٦٠ مصورا منهم محسن نصر وعصام فريد ومصطفى إمام ورمسيس مرزوق وسمير فرج وماهر راضى ومحمود عبد السميع وطارق التلمسانى. وإلى هذا الجيل ينتسب مؤلف الكتاب.

وعلى هذا النحو يضم الكتاب كل المصورين الذين شاركوا فى صناعة السينما المصرية من أجانب ومصريين. ويحدد فيه إسهامات كل منهم إلى جانب تعرضه لأهم الأحداث والمؤسسات المؤثرة فى تطور هذا الفن، وتطور المعدات والإمكانيات وتطور الأساليب.

ويتضمن الكتاب فضلا عن ذلك عدداً كبيرا من الصور (١٩٢ صورة) وعددا من الجداول والقوائم والوثائق الهامة بالإضافة إلى فيلموجرافيا شاملة لكل مديرى التصوير. وقد صدر الكتاب عن المركز القومى للسينما عام ١٩٩٧.

ويأتى كتابه الثالث هذا وعنوانه «أفلامى مع عاطف الطيب»، يشع بأريج الصداقة العاطرة بينه وبين المخرج الراحل عاطف الطيب. وهو من أبرز مخرجى الواقعية الجديدة فى السينما المصرية إن لم يكن أبرزهم بالفعل. ويكتب سعيد عن أعماله مع عاطف الطيب التي بلغت ثمانية أفلام وتعتبر الآن من كلاسيكيات السينما العربية.

من خلال تناول هذه الأعمال المشتركة يكشف سعيد عن عبقرية عاطف وفنه، كما تكشف لنا إبداعات سعيد فى التصوير السينمائى. الكتاب على هذا النحو محاولة لفهم أعمق لفن الفيلم من الداخل، أى من خلال الكشف عن العملية الإبداعية وهى تتخلق داخل صاحبها سواء لدى المخرج أو المصور أو الاثنين معا.

يقدم سعيد تحليله الخاص لأحداث وشخصيات كل فيلم، ومدى اختلاف رؤيته أو اتفاقها مع رؤية المخرج وكيف يتم الإبدا ع المشترك بينهما. وهو فى ذلك يكشف عن جوانب مجهولة لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال هذا المنهج الذاتى (الاستنباطى) الذى تفرضه وتسمح به طبيعة الكتاب باعتباره تعبيرا عن تجربة ذاتية.

أنظر مثلا مما يذكره عن عمله فى فيلم «سواق الأتوبيس» مشهد هبوط الشخصية الرئيسية (نور الشريف) على درجات سلم بيت العائلة القديم مهموما. المخرج يريد أن يصور هذا المشهد فى لقطة واحدة يتخللها بالصورة تذكر الشخصية لمرحلة الطفولة التى عاشها فى هذا المكان. يقترح سعيد دهان جزء من حائط السلم باللون الأبيض. يضيف عاطف اقتراحا بوضع عش حمام أبيض. يصنع سعيد من قطعة زجاج مرشحا ضبابيا متدرجا يضعه عند التصوير أمام الكاميرا عندما يمر بالجزء الأبيض من الحائط، فينقلنا إى حالة زمانية مكانية غائمة من الماضى، يؤكدها صوت الطفولة ثم يرتد المشهد إلى الواقع بسحب المرشح مه نهاية الجزء الملون بالأبيض فى نهاية السلم وبداية الخروج إلى الشارع.. كل ذلك فى لقطة واحد.

وتتعدد الأمثلة التي يقدمها سعيد فى كتابه عن إبداعاته الضوئية فى التعبير عن

الشخصيات والمواقف الدرامية والحالة الزمانية. أنظر مثلا مراعاته لتنوع الإضاءة الليلية المعبرة فى «البرئ»، بين الإضاءة الليلية الخافتة الدافئة فى القرية، والإضاءة الليلية المبهجة فى شوارع المدينة فى مشهد شراء الضابط هدية عيد الميلاد لابنته الإضاءة الليلية الصارخة المرعبة لكشافات السجن وهى تمسح المكان ليلا تهديدا للمسجونين ومنعا لهروبهم.

وفى نموذج آخر يكلمنا سعيد عن إضاءة مشهد الحب الأخير فى فيلم «الحب فوق هضبة الهرم». كيف يحافظ على الإحساس بواقعية المشهد حفاظا على مصداقيته مع محاولة التعبير عن الحالة النفسية للأشخاص والدرامية للحدث باستخدام إضاءة حمراء خافتة تكاد لا تبين عن مضمون الصورة التي يقطعها بين الحين والآخر إضاءة تمسح المكان تمثل عبور السيارات فى الطريق المجاور للهرم، ثم فجأة تسطع الإضاءة القوية المهددة التى تمثل إضاءة كشافات رجال شرطة الآداب تقتحم على المحبين خلوتهم. المهم فى كل ذلك ما يشرحه سعيد عن كيفية دراسته لهذا المشهد حتى يتوصل إلى نوع التعبير الضوئى المعبر عن مضمونه مع مراعاة أحواله الدرامية المتغيرة، ثم كيف يتم له تنفيذ ذلك؟

وفى نهاية الكتاب فيلمولوجيا كاملة لأفلام عاطف الطيب التسجيلية والروائية.

الحق أن الكتاب على هذا النحو تحية حب للمخرج الصديق الراحل عاطف الطيب، بقدر ما هو دعوة للتذوق والفهم والتقارب بين القارئ وأفلام سعيد والطيب المشتركة وفن الفيلم عامة. والكتاب بتعبيره الذاتي عن تجربة سعيد الجمالية المشتركة مع عاطف الطيب يمثل إضافة جديدة لمكتبتنا العربية شأنه فى ذلك شأن كتابيه السابقين، مما يؤكد أدوار سعيد الريادية المتعددة فى فن الفيلم وفى الثقافة السينمائية. وثقتنا كبيرة فى مواصلته هذا الدور الريادى الجدير به.. القادر عليه..

هاشم النحاس

مقدمة المؤلف

(عاطف الطيب) لم يكن صديقاً بالمفهوم التقليدى للصداقة، فقد كنا قريبين جدا خلال الـ١٥ عاماً هى كل تاريخه الفنى تقريبا، الذى ترك لنا ذخيرة من الأفلام الجيدة المحترمة التى أسعدتنا، كما أسعدت الجماهير التي أقبلت عليها، كانت صداقتنا فى هذه الفترة القصيرة من الزمان تعنى كذلك نوع من الرؤية الإنسانية العالية والإحساس بألم الغير وألم الأصدقاء.. كان عاطف يحمل حقا قلباً عليلاً.. ولكن يا (سبحان الله) كان هذا القلب به كمية من الحب والعواطف والإحساس تفوق أى قلب سليم، من هنا جاءت أعمال عاطف الطيب صادقة لأنه يحمل بداخله هذا الصدق النبيل.

فى هذه الفترة القصيرة مرت بى أيام عاصفة قلبت حياتى وبيتى رأساً على عقب.. فوجدت بجانبى أصدقائى وعلى رأسهم (الطيب).. كان يودنى ويحضر للسؤال عن ابنى وبالقرب منى دائماً، كانت الليالى التى نقضيها نناقش فيلم أو فكرة أو أسلوب عمل سينمائى.. هي الليالي التى أخرجتنى من دوامة الألم.. ثم بعد ذلك كان نصير لى بشكل مطلق.. حين رمتنى الأمواج على شاطئ محب جديد.. وأمل فؤاد.. وحياة جديدة.

كان قربنا ليس فى العمل فقط ولكن فى الحياة، فمن النادر أن تجد فى هذا الزمن صديق حق.. بدون فوائد.. لم أصور بالطبع جميع أعماله بل اعتذرت عن

بعضها حتى بعد أن وقعت العقود وتناقشنا ليال عن فليمى (الزمار) و(البدرون) لأسباب سنعرفها فى حينها، لم يغضب منى.. ولم يعاملنى كباقى المخرجين المتعجرفين وكأنى قد عبت فى – الذات الملكية – كان يرى الأمور واضحة ولا يحملها غير الرؤية الصحيحة.. ويحترم فكرك وظروفك.

خلال هذه المدة صورت له ثمانية أفلام وأكملت له بعض الأفلام، واختلفنا بشدة من أجل أن يستريح أثناء العمل بعد أن ظهر مرضه.. وكان لا يحب أن يعلم أحد بمرضه لخوفه أن ذلك يمكن أن يؤثر على عمله.. فلن يرضى أى منتج أن يقوم مخرج عليل القلب بإخراج فيلم.. فإنه يخاف أن يتركه فى أى لحظة. كان هذا تفكير عاطف وكان المثال الذى أمامه نموذج الفنان الكوميدى (عبد السلام النابلسى) الذى كان يتبع هذا الأسلوب.. كان عاطف فى كثير من المناقشات يقول لى: العمر قصير.. وأنا فى كثير أرد عليه بغيظ: هو أنت عارف شغل ربنا يا أخى. ولكنه كان يشعر بذلك، وجعلنى أنا الآخر استشعر ذلك وأحسست أنه يجرى أو يسعى بسرعة لعمل فيلم وراء فيلم. كانت طاقته كبيرة ولكن مرض الجسد يجعله ينزوى فى ركن أثناء التحضير للقطة مستلق على الأرض بظهره ينشد راحة القلب، وكان يمزقنى بهذا المنظر.. حاولت المستحيل لأن تكون ساعات العمل معه فى حدود المعقول.. ثمان ساعات أو عشرة، ولكنها كانت تتجاوز ١٤ ساعة أو أكثر.. أى قلب عليل يمكن أن يتحمل ذلك.. فكرت أن أضع الحمل على نفسى وأتصنع أنا التعب والمرض.. ولكنه كشف بسهولة حيلتى، وأصبحت عقبة فى سباقه مع الزمان وتحقيق أكبر قدر من الأفلام.

وأيقنت أن صديقى الطيب ذاهب لا محالة.. ذاهب.. فهو يسعى إلى ذلك بكل قوة.. وحين علمت الخبر لم أتعجب فقد كنت أعلم أن الموت آت، رحمه الله.. كان مثل الشهاب الذى ينير السماء سريعا بنور ساطع وينطفئ فجأة، لكنه ترك لنا أعمال

وذكريات ونموذج نهتدى به.. لأنه صادق.. والصدق مع النفس كان طريقه دائما..

نجح عاطف الطيب فى تقديم لغة سينمائية جريئة، تخترق العقول والحواس لصدقها الفنى وشفافيتها، غاضب على السلبيات غضبا ترجمه برؤية «إيجابية» على الشاشة ليصبح مقاتلا شرساً، لا يخشى سطوة أو سلطة، واضعا يده على ظواهر سلبية «عديدة» منتقداً إياها بقوة لا يملكها سوى فنان ملتزم برسالة سامية.. مخرج له موقف وله وجهة نظر، والسينما بالنسبة له قضية.. وحياة. وحين سئل عاطف الطيب عن الاتجاه الذى اختاره لنفسه قال: لدى طموح مؤكد لخلق مواضيع لتحليل الواقع.. هذا هو الاتجاه الذى اخترته لنفسى.. لذا كان يرى السينما رسالة اجتماعية.. وليس فناً للتسلية فقط، واستطاع هذا المخرج الفنان الموهوب أن يخلق فنا مصريا اجتماعيا راقيا.

أنا شاهد

على أفلام (عاطف الطيب) عملت معه وصنعنا أفلام أفخر بها، بل هى من أحسن الأفلام التى صنعتها فى حياتى الفنية. عشنا وحلمنا وعملنا وفرحنا وتأملنا معا، نحن من جيل عاش حلم التغيير إلى الأحسن، وصدم فى واقع التغيير إلى الأسوأ، نشأنا على مبادئ ثورة اجتماعية سياسية، وتحطمت هذه المبادئ مع موت الزعيم جمال عبد الناصر، أنا شاهد على (عاطف الطيب) فى كثير من الأسرار الفنية والإنسانية والتي سأضعها فى هذا الكتاب فقد عملت معه قرابة خمسة عشر عاماً ربطتنى به غير علاقة الصداقة الأسرية وزمالة العمل.. حب أكبر لخلقه وانتمائه لقضايا وطنه وعشقه للسينما كوسيلة تعبير وتحريض للناس على التغيير.. كان مهموما بقضايا الناس البسطاء.. الطبقة العظمى من المصريين ولهذا نجح وعرف كيف يصل إليهم وهم تعلقوا بأفلامه وبفنه ورؤيته، كان واحداً منهم يعرف كيف يضع إصبعه على جراحهم.

ومع ذكرياتى الفنية الشخصية فى الثمان أفلام التي قمت بتصويرها له.. يكون هذا الكتاب، وأرجو أن أكون قد أعطيت هذا المخرج الفذ حقه فهو يستحق ذلك.

توجد حكمة فرعونية تقول:

يرى الإنسان الأشياء بثلاثة عيون، عين فى وجهه هى النظر، وأخرى فى قلبه هى العاطفة، وثالثة فى عقله وهى الإدراك، وبزيادة قوة إحداهما يتحدد الإحساس

بالأشياء والعلاقة مع الحياة. وعاطف الطيب يحمل الإحساس بالنظر والعاطفة والإدراك معا.. وأعماله التي تركها لنا خير دليل على ذلك.

ولد عاطف الطيب فى قرية الشارنية محافظة سوهاج فى ٢٦ ديسمبر ١٩٤٨، وله أربعة شقيقات وأخ أصغر منه، كان والده مزارعا ولكنه لا يملك طيناً فهاجر مع أسرته إلى القاهرة باحثاً عن الرزق وسكن فى حى شعبى تضخم بعد ذلك بشكل عشوائى حين احتوى هجرة أهل الريف للقاهرة، ضم حى بولاق الدكرور القائم فى الطرف الغربى من النيل وبعد الحى الحديث المهندسين طائفة ضخمة من المصريين الوافدين والباحثين عن فرص أفضل للحياة، وبالذات بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو وإذابة الهيبة والرهبة بين الطبقات ومجانية التعليم وشعارات إرفع رأسك يا أخى.. وحكى لى عاطف الطيب مرة ونحن نصور فى ميدان بالدقى وأثناء فترة انتظار أحد الممثلين وقد صحبنى إلى أحد المحال القريبة، وقال هنا كان دكان أبى فقد ادخر مالاً وفتح محل ألبان، كنت أساعده وأنا صغير ثم كسدت تجارته من التنافس ورأس المال الأكبر وانكسرت نفسه وكنت أرثى لحاله جداً، كنت أوزع الألبان على شقق زبائنه حتى أساعده فقد كنت أنا ابنه الكبير وكل أخوتى بنات و(أيمن) شقيقى الأصغر كان طفلا بعد، قال لى عن هذه المرحلة من عمره ما معناه.. تكون فى داخلى تعاطف شديد وتأمل مستمر لحال مجتمعنا.. وكنت لا أعرف كيف أعبر وأساعد هؤلاء الناس المطحونين أو بمعنى آخر السواد الأعظم من المصريين، أى الطبقة الوسطى التي ننتمى إليها، وكنت مبهوراً بمشاهدة الأفلام وأسعى إلى اختيار أفضلها للمشاهدة.

ويلتحق عاطف الطيب طالباً فى أكاديمية الفنون بالمعهد العالي للسينما عام ١٩٦٦، كان طالب هادئ جداً.. فى اعتقادى أنه كان متأمل مستوعب، وخاصة أن المعهد كان يضم مجموعة من الطلبة القاهريين البرجوازيين الأعلى صوتاً، ولولا مجانية التعليم وتفوق عاطف الطيب الثقافى لما وجد نفسه فى هذا المكان.

ومرت سنوات الدراسة ليتخرج عاطف الطيب عام ١٩٧٠، وهو لا ينبئ بشىء خاص أو موهبة قريبة، ولينضم من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٧٥ كجندى فى خدمة الوطن فى التوجيه المعنوى للقوات المسلحة المصرية بقسم السينما، وأثناء هذه الفترة أخرج فيلم تسجيلى قصير ذكى المعالجة ويحمل انطباع نقدى ثاقب النظر لمجتمعه، كان الفيلم باسم (جريدة الصباح) وهو من إنتاج المركز القومى للأفلام التسجيلية التابع لوزارة الثقافة، ويحمل مضمون الفيلم التناقض الشديد بين ما تقوله الصحف كل صباح على صفحاتها وما يدور فى واقع الحياة.. هذا الفيلم القصير لفت الانتباه لعاطف الطيب المخرج الشاب وإن كان قد ضاع بعد ذلك مع ضجيج معركة أكتوبر والأفلام التي صنعت واظهرت بطولة وتضحية المصريين الأبطال.

تقارب (عاطف الطيب) مع مجموعة شادى عبد السلام فى استوديو نحاس، فقد كان شادى يجمع حوله الشباب الذى يرى فيهم موهبة خاصة أو جديدة، ومن خلال وحدة شادى للأفلام التجريبية يخرج عاطف الطيب الفيلم التسجيلى القصير (مقايضة). وهذا الفيلم هو الآخر لمسة وهج من عاطف. تعبر عن مشوار مزارع بسيط من قريته فى الصعيد إلى السوق حتى يقايض على جزء من محصوله براديو يسمع به أخبار الدنيا، الفكرة بسيطة ولكنها معالجة بحساسية حرفية عالية، وتحمل نفس الاهتمام المبكر لعاطف الطيب بالناس والمجتمع.

انخرط عاطف بعد ذلك يعمل مساعداً للإخراج مع عدد من المخرجين المتنوعين، فمن شادى عبد السلام إلى يوسف شاهين إلى أحمد فؤاد درويش إلى سيد طنطاوى وغيرهم، وعمل فى الإنتاج، ومع الأفلام الأجنبية التي تصور فى مصر، كان هدفه أن يدخر مبلغ من المال يكون ركيزة لإنتاج فيلم روائى، وخاصة أن الدولة رفعت يدها عن إنتاج الأفلام وإعطاء الفرص للشباب، وأصبح سوق السينما المصرية فى موازنات رأس المال والنجم بعيداً عن أى أعمال يمكن أن تساهم فى تطوير فن

وصناعة السينما، فى هذه الظروف وفى عام ١٩٨١ أى بعد ١١ عاماً من تخرجه قضى منهم خمس سنوات فى القوات المسلحة، وبعد أن ادخر مبلغا من المال بدأ عاطف الطيب يفكر فى الفيلم الروائى الأول.

فى كل هذه الفترة لم يكن (عاطف) صديق مقرب لى، بل كانت علاقتنا لا تعدو أكثر من زمالة دراسة فقد كان يسبقنى بعام فى التخرج وأقابله بالصدفة على فترات، مرة عند شادى عبد السلام أو مرة حين أذهب لإحضار زوجتى الأولى المرحومة المصورة أبيه فريد من عملها فى فيلم ما يكون هو يعمل مساعداً به، ولم يكشف (عاطف) فى ذلك الحين أى تميز ممكن حتى فى الأحاديث الخاصة الجانبية التى يمكن أن تقوم بيننا فى هذه المناسبات، واعتقد أن هذا كان انطباع عام عنه، حتى أن أستاذنا صلاح أبو سيف يقول فى ذلك: (ذلك الطالب الذى ظل سنوات تدريسى لدفعته بمعهد السينما يجلس فى مكان واحد لا يتغير إلى جوار الشباك بقاعة المحاضرات، أحياناً يسمعنى وأحياناً يسرح ببصره إلى الخارج، ولكنى لا أذكر أنه وجه لى سؤالاً أبداً مثل زملائه أو شارك فى مناقشة دارت بينى وبينهم).

وتقابلنا مصادفة فى خريف عام ١٩٨٠ بشارع سعد زغلول بالإسكندرية وأخذنا الحديث عن قراره بإنتاج وإخراج فيلم روائى وقد طلب منى تصويره، ورحبت بذلك، فقد كانت مثل هذه الأحاديث العابرة تحدث مع زملاء الدراسة فى كثير من الأحيان، وخاصة أنى بدأت أتواجد كمصور جديد فى الساحة وتقدمت عدة خطوات وأصبحت معروف نسبيا ببعض الأعمال التي لفتت النظر لى. لم أعطى اهتمام كبير لهذا الحديث الذى حدث صدفة فى الشارع لعلمى أن (عاطف الطيب) إنسان بسيط لا أعتقد أنه يملك أى رؤية أو نبوغ فنى.

وأثناء مشاهدتى نسخة عمل فيلم (طائر على الطريق) الذى قمت بتصويره للمخرج محمد خان فى صالة استوديو الأهرام بالجيزة وجدت عاطف الطيب

ينتظرنى خارج القاعة بعد العرض محضراً معه سيناريو فيلم (الغيرة القاتلة) طالباً منى قراءته ومقابلته بعد ذلك لأنه قرر البدء فى العمل.

وكنت صريحاً معه صراحتى مع أى مخرج أعمل معه فالعمل السينمائى عمل مشترك نجاحه يتحقق من مصداقيته وأول شروط هذه المصداقية، أن يتم تبادل آراء صريحة عن العمل وقيمته بين عناصره الفنية الأساسية، وكما توقعت كان سيناريو ضعيف البناء وموضوعه مستهلك عن ثالوث الشك والمرأة والخيانة ومقتبس عن مسرحية (عطيل) لوليم شكسبير وكان أول مرة يزورنى فى بيتى بالهرم، ونجلس معا بود ولكنى وجدته مصر على العمل والتصوير برغم كل العيوب التي ناقشناها فى السيناريو وعلمه بها. وقال لى: أنا عاوز أجرب نفسى، عاوز اخرج فيلم كبير، وخاصة أن «نور الشريف» موافق على السيناريو ومعه (نورا) وهو مهتم بالفيلم، وهذه فرصة لى لأثبت وجودى، وقتها كان النجم (نور الشريف) يهتم بالمخرجين الشبان، فقد أعطى الفرصة من قبل (لسمير سيف) و(محمد خان) وكان ذلك عن أفلام أنتجها هو، أما هذه المرة فهو مهتم بشاب جديد وهو غير منتج للعمل، نبهت عاطف عن خطورة عدم نجاح الفيلم لتقليدية الموضوع، ولكنه قال: لا يهمنى أنا أريد أن أقدم نفسى كمخرج.. ومع إصراره الغريب على العمل قررت أن أصور الفيلم.

يقول نور الشريف: عرفته لأول مرة فى نهاية السبعينيات كمساعد للمخرج أحمد فؤاد درويش فى فيلم «إعدام طالب ثانوى» ولفت نظرى أنه عملى جداً، فبعد يومين فقط من لقائنا الأول جائنى بسيناريو فيلم «الغيرة القاتلة» وقال أنه يريد أن يخوض به أول تجاربه كمخرج، وأنه سينتج الفيلم بنفسه مشاركة مع وصفى درويش.. قرأت السيناريو وكانت لى ملاحظات كثيرة عليه أهمها أنه لم يحل المعادلة التي قام عليها النص العالمى الأصلى «عطيل» وهى حساسية البطل تجاه لونه الأسود، فى الوقت الذى يعيش فيه مع امرأة جميلة، وهو ما يعطى أرضاً خصبة تتحرك فيها شخصية

«ياجو» المعالجة المصرية فى السيناريو لم نجد معادلا لهذه العقدة، ورغم ذلك فقد وافقت على بطولة الفيلم لأن عاطف قال لى: يهمنى أن تقوم أنت بالبطولة واستطعت وقتها أن أوفر له الموزع الداخلى والخارجى والفيديو.. ولكنى علاقتى به لم تكن قد تحولت إلى صداقة).

وبدأت تصوير الفيلم وأتذكر أن فى الأيام الأولى كنا نصور فى مكتب هندسى بالقرب من ميدان الأوبرا، ودائماً (أرزل) عمل للمصور يكون داخل المكاتب وداخل السيارات، وبالتالى كان المتوقع بهذه البداية أن تكون ثقيلة الظل للفيلم، ولكن كانت المفاجأة بالنسبة لى مذهلة، فأنا أمام مخرج يعرف كيف يحرك ويوجه ممثليه، ويعرف معنى دور الكاميرا **وخلق صورة موحية**، يعرف كيف يكون الديكور الحقيقى جزء من الحدث. بعد ثلاثة أيام من التصوير المستمر بدون كلل قلت لعاطف: أنت مفاجأة بالنسبة لى فأنت مخرج متمكن للغاية، ولكنه ابتسم هذه الابتسامة التى لم تفارقه أبداً وتحمل كل ما بداخله من طيبة حقيقية وثقة بالنفس، كان عاطف يتقدم أمامى بشكل يثير إعجابى المتزايد، وبالرغم من بساطة السيناريو إلا أنه يخلق من الورق (ميزانسين) – حركة الممثلين والكاميرا وزاوية اللقطة فى غاية الجودة والحرفية، يطلب إضفاء جو ما بشكل ما، مخرج يتفاعل معك ويجعلك فى حالة نشاط ذهنى مستمر، ولا يكل من العمل ويطلب الجودة بكل أشكالها، بل أنه ديكتاتور وهو خلف الكاميرا.. بكل معنى الكلمة، حيث تختلف تعبيرات وجهه ويصبح فى جدية شديدة، ويصيح بأعلى صوت له لبداية التصوير بكلمة (رولنج Rolling) أى ليبدأ التصوير باللغة الإنجليزية، احترمت فيه ذلك حين وجدت أن ذلك يخرج لنا صورة فنية جيدة، ولقد حاولت بكل قدراتى وقتها أن أكون عند حسن ظنه بى واختياره لى لأصور أول أفلامه، أتذكر أنى فى هذا الفيلم استعملت أساليب معينة لأول مرة فيها جرأة شديدة منى بعد مناقشته فيها ولقد كان يشجعنى على ذلك، ووجدت مخرج يفهم

ماذا تعنى كلمة (الكتابة بالضوء) ويعى مفهوم (حركة الكاميرا) واستخدام اللون، وللأسف لم يلاحظ النقاد أننا فى هذا الفيلم اتبعنا أسلوباً جديداً فى بعض المشاهد فى الإضاءة بالذات.. ففى مشهد بين نورا ويحيى الفخرانى استعملت فقط الإضاءة الطبيعية المنعكسة من على الأرضية (البلاط) بقوة الشمس على شاطئ البحر. وفى مشهد آخر بين نور الشريف ونورا.. استخدمت الإضاءة المرتدة من الحجرة كأساس لكل الضوء، ولم أنير لمبة واحدة وكانت نافذة الحجرة فى خلفية المنظر.

كان العمل مع عاطف فى هذا الفيلم يجعلنى أجرب أنواع من استخدامات الضوء.. وكان يشجعنى على ذلك.. وكم فرحت حين وجدت مخرج يحرك فىّ ملكة الإبداع أو الابتكار والتجربة.. وللأسف لم يهتم أحد من النقاد أو المتذوقين للفن السينمائى بما حاولنا إثباته ووصفه فى هذا الفيلم من رؤية بصرية فى بعض المشاهد، وعموما كما قلت كان هذا الفيلم هو التعارف بينى وبين عاطف، ولقد كان تعارف مثمر لاشك من ذلك.

رغم ضعف السيناريو فإن الفيلم كان به توجيه ممثل ممتاز، وحرفة سينمائية تعى لغة السينما التى هى لغة صورة أولاً، وكانت فرحتى بعاطف الطيب المخرج سبباً فى أننى أصبحت بوق دعاية له لكل أصدقائى محمد خان وبشير الديك ونادية شكرى وعلى عبد الخالق وأحمد راشد وسامى السلامونى وخيرى بشارة وسمير فريد.. فقد كان اكتشاف فنى وكذلك إنسانى كما سنعرف بعد ذلك، وأصبح من الأشخاص المقربين لى، واعتبرته كنز بشرى أحب أن أنتمى له.

لأنى هاوى وأحب السينما حباً مجرداً من أى أهواء، وجدت فى عاطف شبهاً قريباً جداً منى، بل يفوقنى حبا لأنه لا يرضى أن يصنع إلا ما يشعر به أو يعلم أنه الصحيح وليس هناك بديل، لذلك كانت ديكتاتوريته الفنية عامل مهم جدا فى تواصله من نجاح إلى آخر، فهو نبت صعيدى عنيد من الصعيد (الجوانى) ومؤمن بما

يصنع. وفى الفن هذا شىء مهم للغاية للمخرج بالذات حتى لا يضيع تحت أقدام نفوذ الممثلين.. كما نجد الآن مع كثير من المخرجين للأسف الشديد..

وعندما عرض «الغيرة القاتلة» قوبل من النقاد بهجوم شديد، وفى بعض الأحيان كان الهجوم تجريح فى موهبة المخرج ذاته، ولم أسلم أنا كذلك.

إلا أن أقسى النقاد الذين كتبوا عن الفيلم كان الناقد سمير فريد، حيث كتب فى مجلة المصور فى ٨١/٩/١٦ (يصل الفيلم إلى ذروة الركاكة واللامعقولية فى مشهد النهاية الذى تحول إلى مسخ للمشهد المماثل فى مسرحية شكسبير بل أن من العار أن نقارنه بمسرحية شكسبير، أو حتى بالفيلم المصرى (المعلمة) الذى أخرجه حسن رضا عام ١٩٥٨ مستوحياً من نفس هذه المسرحية.

وبكى عاطف الطيب مما كتبه سمير فريد، وإن كنت أنا غير موافق على هذا الهجوم الشديد القسوة على الفيلم، فقد كان الفيلم يحمل رغم كل شىء إرهاصات إنهيار الأخلاق والقيم فى المجتمع المصرى المعاصر، وهو ما شغل عاطف الطيب فى أغلب أفلامه بعد ذلك، كما يحمل أساليب فنية فيها تجديد ما لم تلفت نظر النقاد للأسف. ولقد غفر فيلمه الثانى (سواق الأتوبيس) الذى لحسن حظه عرض عروض خاصة قبل (الغيرة القاتلة) وحصل على جوائز دولية ومحلية وأذهل النقاد وأثار استحسانهم، حتى ليكتب سمير فريد فى جريدة الجمهورية فى ٨٢/١٠/٤ (أنا مدين لمخرج «سواق الأتوبيس» بإعتذار علنى واضح، فعندما شاهدت فيلمه الأول «الغيرة القاتلة» والذى لم يعرض بعد على الجمهور، كتبت أن الفيلم ردئ إلى درجة لا تبشر بشىء»، وكم كنت على خطأ، وكم كان عاطف الطيب على حق عندما أخرج فيلمه الثانى «سواق الأتوبيس» قبل عرض فيلمه الأول، وليته يعرض الثانى قبل الأول.

مولد نجم ساطع
فى فيلم «سواق الأتوبيس»

أصبح رصيف ومصطبة مبنى المونتاج الجديد فى مدينة السينما بالهرم مكان تجمعنا أنا وعاطف وخان والديك ونادية شكرى، لأنه مقر عملها الدائم، أصبحنا (شلة) نجتمع لنضحك ونتكلم بصوت عال ونقابل خلق الله من السينمائيين كمجموعة من السينمائيين الشبان، كنت أنا ونادية شكرى أكثرهم عملاً، وكانت حكايات محمد خان التى يؤلفها كثيرة، فهو منذ صغره يهوى تأليف القصص وفى أغلبها ذات حبكة بوليسية متأثرة بفيلم ما. أما صديقتنا بشير الديك أتى للسينما عن طريق كتابة القصة فهو ذو أخلاق ريفية ولم يكن قد تلوث بدخان القاهرة بعد، كنا نتكلم ونجتمع ولا حديث لنا غير السينما ونكات عنها، كانت نفوسنا متفتحة لعمل شىء ما جديد.. وبحماس لا يخبو، وكذلك كان عاطف قد أصبح من أصدقائى المقربين، ولأتعاقد مع المخرج أشرف فهمى لتصوير فيلم «المجهول» بكندا، ويضمنا بين محمد خان بمصر الجديد فى سهرة للصباح ليلة سفرى، ومع نسمات الفجر نزلت مع عاطف نتمشى فى شارع العروبة، فقد كان الوقت صيفا، أعتقد كنا فى شهر يوليو ١٩٨١، وكانت نسمات الليل الصيفية تهب علينا ونحن نسير ويحلم عاطف بأفلام نصنعها معاً بعد فيلم «المجهول» الذى سيصور بالكامل هناك.

وحين رجعت من السفر كان عاطف وخان وبشير يعملون فى سيناريو فيلم

«حطمت قيودى» الذى تحول اسمه إلى «سواق الأتوبيس» بعد ذلك، كانت الفكرة لخان عن معاناة سائق الأتوبيس فى القاهرة صاغها الديك برؤيته التقدمية، ووضع فيها عاطف كل أحاسيسه المختزنة من سنين، سواء كانت فى حيه الشعبى والناس البسطاء أو رفاق السلاح فى الجيش أو إنكسار والده هو شخصيا، حين قرأت السيناريو وجدت عملاً جميلاً متقناً يحمل شجن جيل كامل نحن شخوص فيه، ولكن لم تعجبنى النهاية حيث أن الأب يعيش، فقلت لهم رأيى وقد وافقهم لأنهم كانوا فعلا يفكرون فى أن موت الأب فى النهاية أفضل دراميا لأحداث الفيلم.

توفر منتج جديد للفيلم ينتج لأول مرة فى السينما - وآخر مرة كذلك - هو الأستاذ صبحى إمام، فقد كان مديرا ماليا وإداريا في هيئة السينما وكان له خبرة كبيرة وتحمس للموضوع، وخاصة أن أجور الفنيين ستكون بسيطة لأن أغلبهم شبان، عرض عليه شراء فيلم خام جديد أحضرته شركة يابانية لاستعماله فى التصوير بدلا من أفلام (كوداك) غالية الثمن فقد عرض وكيل شركة (فوجى) على المنتج إعطائه الأفلام الخام بنصف الثمن. وبعد عملى للإختبارات اللازمة من ناحية التعريض والتحميض وافقت على أن أصور الفيلم بهذا الخام الجديد، وكان هذا أول مرة يتم تصوير فيلم روائى فى مصر بخام (فوجى).

عاطف كان حريص على الجودة والكمال، وهذا التغيير فى الخام أوجد عنده قليلا من الرهبة، وكان يحتثى على التأكد من الخام، فقلت له حتى يطمئن ويهدأ، أن كثيرا من الأفلام فى العالم الآن يصور بهذا الخام، فمعلوماتى تؤكد ذلك، ومن الاختبارات التى قمت بها أستطيع أن أعطيك نتيجة تفوق الأفلام الأخرى.. وحين يطمئن يظهر ذلك عليه بسهولة، فتعبيرات وجه عاطف هى مرآة كاملة لما يدور بداخله.. لأنه بسيط غير لئيم صريح متأكد مما يفعله.. لأن ما يفعله هو عين الصواب.

بدأنا العمل فى «سواق الأتوبيس» وكان عاطف فى المعاينة يختار أماكن جديدة

علينا، فقد اختار شقة حسن «نور الشريف» فى حى بولاق الدكرور، وحين تكلمت معه عن صعوبة المكان ونحن معنا ممثلين، كان يؤمن بأن المكان يعطى له روح مصداقية وواقعية للحدث وهو يرى أن حسن يعيش هنا.. احترمت فيه ذلك التوافق بين الواقع ومحاكته سينمائياً، وحين اخترنا شوارع ما، كان ذلك قد أصبح هدفاً لنا، أى مكان يجب أن يحمل ذلك التوافق بين الحقيقة وما نريد أن نظهره على الشاشة.. وكانت هذه نقطة جديدة بالنسبة لى، فقد عملت فى أفلام كثيرة فى الشوارع من قبل سواء كانت فى الأفلام التسجيلية أو الروائية، وكانت مضمامين الرؤيةتتكون وتبدأ مع جمالية التشكيل أو انسياب اللقطات أو الاستعراض العضلى فى أحيان كثيرة، لكن هنا عاطف جذبنى إلى أرض جديدة بمفهوم أكثر قيمة، ربما لم يظهر ذلك فى فيلمه الأول لطبيعة الأحداث، ولكن ظهر بقوة فى «سواق الأتوبيس» ومن أمثلة هذه الرؤية ما نفذناه فى الفيلم أن النهاية فى ميدان التحرير، وقد كان أن قفز اللص فى شارع رمسيس، وان لقاء الرفاق بالهرم أو شقة أهل الزوجة فى الزمالك.. كان المكان واختياره جزى مكمل لبعض الأحداث.. كان يعطينا نحن العاملين معه هذه المغناطيسية الغريبة التى أصبحت تميمة للفيلم، كنا نعمل لساعات وساعات ولا نشعر بالتعب، كنا نعشق العمل فى الفيلم، وكان ينساب بكل سهولة، لأن عاطف هذه المرة يتكلم عن نفسه عن مجتمع يعرفه ويشعر به وعانى بقسوة من سلبياته.

كانت العلاقة الفنية بيننا علاقة بها نوع من التحدى الفنى فهو يخلق لى اللقطات الصعبة وأنا لا أبالى وأنفذها بكل جودة، كان التحدى يصل فى بعض الأحيان كما لو كان يحاول تعجيزى فنيا، ولا يقصد الشر، ولكن يقصد استخراج كل طاقاتى الفنية فى الفيلم، وقد تحدث عن ذلك فيما بعد فى حديث مع الناقد الصحفى محمود سعد نشر بمجلة صباح الخير فى ٣٠ أغسطس ١٩٨٩ قال: «كل أفلامى تم تصويرها خارج الاستوديوهات.. لأن سينما الشارع والأماكن الطبيعية هى التى

تستهوينى لأنها تتسم بالصدق الكامل والحقيقة دائماً أفضل من الديكور، وفى أفلامى الخمسة قدمت كل ما أردت، وأعتقد أن السبب فى ذلك يعود لمصور عبقرى يعمل معى هو «سعيد شيمى»، الذى لا تقف فى طريقه أى عقبة.. ولا تنسى أنا كلما اقتربنا من الواقع اقتربنا من الجمهور». كان فعلا فى أفلامه فى المرحلة الأولى يفضل ذلك ولكنه بعد ذلك عمل بعض الأفلام داخل الديكورات، وربما إعطاء مثل لنوع التحديات التى كانت تحدث فى التصوير تجعل القراء يتخيلون حجمها وصعوبتها، ففى إحدى مشاهد الفيلم يخرج البطل حسن من شقة الأب مهموما من حالة والديون التى على والده يتذكر طفولته السعيدة وهو يهبط درج المنزل، وقد طلب منى عاطف أن أفكر فى كيفية عمل ذلك فى لقطة واحدة.. واقع مع حلم الماضى، بحيث يتداخل الزمانان معا صورة وصوت وبدون قطع للصورة، أى فى لقطة واحدة مستمرة، وتذكرت مباشرة أعمال المخرج السويدى (إنجريد برجمان) وقدراته الفنية الرائعة مع مصوره (سفين نيكفيست) فى استعمال هذا الأسلوب وبالذات فى فيلم «الفراولة البرية». وتحرك التحدى والتمرد فى داخلى وبطل هذا الحراك هو عاطف الطيب، لأنه يعرف كيف يفجر موهبة المصور أو الممثل أو أى واحد يعمل معه، وبعد فترة من التفكير، طلبت زجاج بأحجام معينة وصنعت منه مرشح ضبابى عن طريق رشه، وطلبت دهان جزء من السلم باللون الأبيض واقترح عاطف أن نضع فى هذا الجزء الأبيض عش حمام أبيض، ونفذت اللقطة بأن حملت الكاميرا السينمائية بيد واحدة والمرشح الذى صنعته باليد الأخرى ملاصقا للعدسة، وفى جزء منه شفاف ليس عليه أى تأثير، وحين تبدأ اللقطة تكون طبيعية واقعية بنزول حسن السلم، ولكن عند انحرافه على (البسطة) السفلية يدخل اللون الأبيض للحائط مع إزاحتى أنا المرشح الضبابى أمام العدسة، فى نفس اللحظة لنرى حسن يمر فى جو خيالى، نراه مع الحمام الأبيض وصوت طفولته السعيدة، وعندما يبدأ فى الإنحراف مرة أخرى

من «البسطة» ليخرج إلى الشارع الواقعى أكون قد سحبت المرشح مرة أخرى، وأبعدت تأثير الضباب للسلم، وتتداخل أصوات الواقع فى الشارع والحى. لقطة ربما تمر لثوان على الشاشة ولكن هل تخيلت كم من الجهد والفكر والتنفيذ بها.. هذا هو قيمة أن تعمل مع مخرج مفجر لإمكانياتك وطاقتك.

ولقد كان عاطف من هذا النوع، مشاهد شتى مثل الهرم ورفاق السلاح في الساعة السحرية - ساعة الغسق - لقد تم تصوير المشهد على يومين بظروف ترشيح بصرة معينة، ولقد خيب المعمل بعض أحلامنا، ولكن ظهر المشهد كما نريد، وكذلك مشهد اجتماع العائلة بعد موت الأب وتشويه وجه العائلة بالكامل بالعدسة شديدة الإنفراج، كان يقصده برغم مراهقة فكرته سينمائياً، ولكنه كان يقول هذا يوضح للناس أنهم ليسوا بشر عاديين إنهم وحوش فى شكل آدميين، وكثيرا من المشاهد واللقطات التي تحمل رؤية شديدة الخصوصية والواقعية، الفيلم كان المولد الحقيقى لموهبة مخرج أوجد طريقه فى «الغيرة القاتلة» كان يتحسس موقع أقدامه ولكنه هنا فى «سواق الأتوبيس» كان يتسلق بقوة قمة المجد.. وكان الفيلم صدمة مفرحة للسينما المصرية بكل المقاييس، فقد كتبت عنه مئات الصفحات، واستقبل بنجاح كبير جماهيريا، وفنيا بإشادة من النقاد لم تحدث لفيلم من قبل أو لمخرج جديد فى أى زمان فى تاريخ السينما المصرية.

إن فيلم عاطف الطيب الثانى كان مثل العصا السحرية فى جسد السينما المصرية، ومدها بشحنة من التجديد والنفعال والتقنية الجديدة جعلت منه نموذجا لأسلوب الواقعية الجديدة التى بدأت بعد ذلك تتألق فى أفلام هذه السينما العجوز.. حقا كانت هناك محاولات من مخرجين شباب كثيرين، ولكن عاطف الطيب كان أكثرهم فهما وتفوقا وصدقا، وفى استفتاء قامت به مجلة الفنون عن أحسن عشرة أفلام فى الخمسون سنة الأخيرة، كان فيلم «سواق الأتوبيس» من ضمن هذه

الأفلام، وفى الاحتفال بمئوية السينما المصرية اختير أحسن مائة فيلم فى استفتاء شامل كبير من ضمن احتفالية مهرجان القاهرة السينمائي العشرون، فكان «سواق الأتوبيس» يحمل المرتبة الثامنة فى ترتيب المائة فيلم، وشملت هذه القائمة كذلك فيلمان لعاطف الطيب هما «البرئ» و«الحب فوق هضبة الهرم».. الحقيقة أن هذا الفيلم وعاطف الطيب سيبقى لمدة طويلة محور الانعطاف بالسينما المصرية إلي الواقعية الجديدة فى الأفلام فى أواخر القرن العشرين، حيث ألتصقت هذه الواقعية بالنظرة الصادقة بشكل شجنى مع الناس والجمهور، وهذا شيء جديد وجميل فى تناغم الواقع والفن والناس.. ولقد كانت نفحة الشجن والحزن التي تغلف الفيلم هى نفسها ما يحملها عاطف شخصياً من حياته وكفاحه، لتجد موقع قدم لفنه أمام تيار الأفلام التافهة الرخيصة والتى عمل بها مضطرا ليعيش أو ليدخر مالاً يصنع به أفلام كما فعل فى تجربته الأول (الغيرة القاتلة).

ما الذى يحلم به مخرج شاب لاقى هذا النجاح؟

سؤال وجه له بعد عرض ونجاح «سواق الأتوبيس»، يجيب عاطف الطيب: أهم قضية بالنسبة لى أن أحافظ على نفسي، وأن أكون صادقاً دائماً ولا أنحنى لإغراءات السوق.. أننى أتمنى أن أكون فردا وسط مجموعة من السينمائيين تهدف إلى خلق سينما خاصة متطورة.. لها روح وطعم مصرى.. وتلعب دوراً هاماً فى إثارة الفكر والحيوية عند المتفرج.

مفترق الطرق والتخشيبة

الحقيقة أن عاطف الطيب بعد «سواق الأتوبيس» واجه أزمة حقيقية فى وجود نص سينمائى جيد، فقد التزم مع نفسه ووضعه النجاح المنقطع النظير فى الخارج والداخل فى ورطة أن يكون فيلمه الجديد الثالث شىء أقوى وأحسن في كل شىء.. وهى أزمة ليست سهلة مع إنسان التزم الصدق فى أعماله الفنية وأعلن ذلك علي الملأ، فى هذه المدة كنت أنا قد صورت سبعة أفلام روائية قبل أن أبدأ فيلمه الثالث وكان أهمهم (العار) لعلى عبد الخالق، و(الحريف) لمحمد خان، وعاطف لم يكن غريباً عن فيلم (الحريف) فقد كان أحد منتجيه والمسئول الإدارى عن التنفيذ والإنتاج، فقد كون هو ومحمد خان وبشير الديك ونادية شكرى ما يسمى بالصحبة، وكان المفروض أن أكون معهم.. وكان يرمز للصحبة كشركة للشباب بالكف الواحد ويعنى الخمسة وأصبع السبابة إلى أعلى علامة للتفوق.. إلا أنى أنسحبت من هذه الشركة لظروف خارجة عن إرادتى حين توفت زوجتى الأولى بمرض نادر مفاجئ، ووجدت نفسى مواجها لظروف جديدة تماما لا تجعلنى استطيع مواجهة أى مغامرات أو مسئوليات فنية غير مهنتى كمصور سينمائى والعناية بابنى وتربيته، وبالطبع كان فيلم (الحريف) هو الفيلم الوحيد لهذه الشركة الذى بالرغم من وجود نجم جماهيرى به (عادل إمام) إلا أنه فشل تجاريا، وفى اعتقادى أنه من أنجح أفلام محمد خان.

وحالفه النجاح الفنى وإشادة النقاد به.. وأصبح دين مادى على أفراد الصحبة حتى يومنا هذا.

نصوص كثيرة عرضت على عاطف ورفضها، إلا نص واحد من السيناريست وحيد حامد، وكان (التخشيبة).. كان هذا الفيلم مرشح لمخرج آخر ولكن هذا المخرج غالى فى أجره.. فاقترح جلال زهرة منتج الفيلم مع وحيد حامد عرض الموضوع على عاطف، وبالفعل شد الموضوع عاطف، وكان ما يشده حين جلسنا نتناقش فى كيفية عمل أسلوبية بصرية للفيلم، أن الفيلم نموذج للظلم الذى ممكن أن يقع على إنسان برئ.. وكان هذا الفيلم بداية تعرف عاطف الطيب على وحيد حامد وانضمامها بعد ذلك فى أعمال ناجحة كثيرة، إلا أن الفيلم لم يمر كما كنت أعتقد فالفيلم ذو طابع بوليسى أو بمعنى أدق أن دور البوليس فيه أساسى، ويتطلب بمنطق عاطف أن نصور فى الأماكن الحقيقية، فهو لن يرضى غير ذلك، وقد أخذ هذا جهداً ووقتاً، وتم بالفعل أن صورنا فى مديرية أمن القاهرة، وفى قسم الموسكى، وقسم الجمالية، وإدارة البحث الجنائى، وأماكن تنطق بالواقع، وبالنسبة لى كمصور فأنا أعشق هذا الوضع وهذا التحدى.

ولكن واجهتنى مشكلة كنت أعرف بذورها من قبل حين صورت أول أفلامى مع المخرج أشرف فهمى (الشيطان يعظ) وكانت بطلته نبيلة عبيد، حيث أنها ممثلة تهتم كثيرا بشكلها الجميل في هذا الوقت بعيدا عن الجو العام للفيلم، وربما هذا كان صدام مستمر بينى وبينها فى (الشيطان يعظ) فأنا مصور للفيلم وليس للممثلة وضميرى الفنى والمهنى يفرض على أن يكون عملى صحيح.. ويكون وجهها ضمن إطار الدراما، سواء كانت حلوة أو غير ذلك.. وكما توقعت كان (التخشيبة) صدام آخر بين ما هو صادق وما هو غير مصادق، فى رأيى أن الصورة يجب ألا تكذب ومعى عاطف، ونحن ضد هذا التجميل المخالف للواقع.. وفى أحداث الفيلم الدكتورة

بطلة الفيلم محجوزة فى التخشيبة، فيجب أن يبدو عليها التعب والإرهاق وليس من المعقول أن يبدو وجهها فى أحلى زينة لها، كان ذلك يزعج عاطف كثيراً، وبالتالى يسبب لى ضيق.. وتكلمنا كثيراً معاً فى ذلك، ووصل الأمر لصدام معى، حيث أطلقت على الإشاعات بأنى أهتم بنور الحوائط أكثر من اهتمامى بنور الوجوه.. ولقد وصلت الأزمة فى بعض الأحيان إلى عدم تنفيذ إرشادات التصوير أو رفض إعادة اللقطة التى لم تكتمل لسبب ما، وأحيانا خطأ فى التنفيذ تكون هى فى الغالب سببه، حين وصل الوضع لهذا الشكل وإصرارى على المصداقية فى الصورة كما أحببت وأحب عاطف ووجدت أن التعاون بيننا صعب، طلبت من عاطف أن أعتذر عن تكملة الفيلم، لأن فى ذلك مصلحة له أولاً وأخيراً.. إلا أنه حثنى على عدم عمل ذلك فأنا سند له.. وكانت نبيلة عبيد فى اعتقادى من أصدق ما تكون في هذه الفترة الفنية من حياتها تحت معيار توجيهاتنا.

وسأضرب مثلا فى نوعية الإضاءة المستعملة فى الفيلم وتعارض ذلك مع (جمال وشكل الممثل)، كانت رؤيتى البصرية التي أتفقت أنا وعاطف عليها فى الفيلم خاصة بعد النجاح البصرى لفيلم (سواق الأتوبيس) أن المحافظة على الإيحاء بتصوير الواقع هو أسلوب تصوير الفيلم وبالطبع جعل ذلك للفيلم وحدة ما مشتركة مع صنعنا من قبل، ولكن فى بعض المشاهد أثناء التصوير كنت أجنح لبعض التعبيرية فى الصورة لإعلاء شأن الممثل فى اللقطة فى المعنى المرادف للموقف الدرامى، وهذا التفكير لم أفكر فيه أثناء مناقشة السيناريو مع عاطف، ولكنه تواجد معى أثناء التصوير.. فكثيراً ما يكون وعى كمصور أو حتى فى نقطة اللاوعى، تتواجد عندى لحظة رسم اللقطة ضوئياً وبصرياً أثناء العمل.

فى بعض المشاهد اقترحت على عاطف هذا الاتجاه التعبيرى البعيد قليلاً عن محاكاة الواقع، تردد قليلا عاطف ولكن كان يحب أفكارى المجنونة أحيانا فى تركيب

الإضاءة - كما فعلنا فى فيلم (الغيرة القاتلة) - وافق بعد أن طلب ألا تكون شيئاً منفصلاً عن أسلوب المحاكاة الواقعية التي اتفقنا عليها، وبالفعل كان المشهد هو الذى يفرض هذه المسحة التعبيرية فى بعض المواقف. منها مثلا عند دخول الطبيبة حجرة نومها لأول مرة بعد الإفراج عنها بكفالة وجلوسها على السرير، وضعت الحجرة كلها خلفها فى غلالة فاتحة اللون (بيضاء اللون) وساعدنى الديكور فى ذلك وأجلستها هى منفردة على حافة السرير فى إضاءة (ظليلة قليلا) ولكنها ليست سوداء أو ما يسمى بالإنجليزية (سيلويت) كان التعبير البصرى هنا مرادف للحالة التي هى بها فى هذه اللحظة، فى حجرة نومها كامرأة شريفة، فالحجرة تحمل لون النقـــاء، وهى فى وضع لحظى يحـــمل كل هذا الظلال من اضطراب، والوضع الاجتماعى المحرج، وتخلى الجميع عنها بما فيهم زوجها وأخيها، ولا يبقى غير هذا المحامى المغرم. كانت اللقطة نوع من اللمسة التعبيرية الصغيرة فى بداية المشهد ليبقى باقى المشهد فى الواقعية صريحة عند دخول الزوج، مثل هذه اللقطات ما جعل يطلق على (أنى أهتم بالحوائط أكثر من وجوه الممثلين) ولهم يفهموا الغرض الدرامى البصرى للأسف حتى يومنا هذا. ولقد كررت هذا فى عدة مشاهد أخرى مثلا مع الزوج وقريبة لواء البوليس المحال للمعاش (توفيق الدقن) فى طرقات مديرية أمن القاهرة حين يعلم الزوج بخيانة زوجته له ويكون وجهه فى سواد حالك.

وربما من أهم المشاهد التى أتخذت هذا الاتجاه التعبيرى كان مشهد مدخل شقة بيت الشاب المستهتر (كمال رستم) بالإسكندرية، حيث كانت الظلال الرأسية على الحائط والظلام ونوع الإضاءة تمثل تلك الحيرة الكاملة للمحامى (أحمد زكى) فى استخلاص الحقيقة وحين فشل فى ذلك يغوص جالساً على السلم فى بقعة مظلمة لا ينيرها إلا بقايا ضوء واشعال الكبريت لسيجارته، فى هذا المشهد كان قمة استعمال الاتجاه التعبيرى فى الفيلم، والحقيقة لم أواظب على هذا كثيراً فى الفيلم أو بمعنى

أصح - مللت - من كثرة المشاكل، وكان يغلب الأسلوب الواقعى فى الإضاءة مثل ما تم فى عنبر الحجز فى المستشفى، أو حجرات الأقسام وما إلى ذلك. إن مربط الفرس فى إضاءة الشخصية فى هذا الفيلم هو إعطاء الإحساس بالضوء الطبيعى لأن ذلك سيحمل لنا الصدق وليس التجميل ومعالجة بعض عيوب الوجوه لأن ذلك ضد واقعية الأحداث.. وهذا ما كان صعب وما حاولت المحافظة عليه مع شطحات تعبيرية قليلة، الحقيقة كنت أنا وعاطف نجرب رؤى تعجبنا وكنا في حالة تحدى ونضارة فنية تطلب الجديد والتجديد، ولقد ظهر الفيلم رغم ذلك بأسلوب بصرى متفقين عليه.. وليس الهدف أن نلفت أو نستعرض عضلات الإخراج والتصوير.. ولكن يكفى أن يحدث ذلك الحس المرئى للصورة المعبرة وبدون فلسفات كثيرة وفى هذا أعتقد أن التوفيق حالفنا.

وللأسف لم يفهم بعض النقاد ذلك، واعتبره بعضهم سقطات ضوئية لى.

وكذلك الفيلم عانى من مشاكل إنتاجية لعدم تعود المنتج لنوعية إصرار عاطف، وتمسكه بالأشياء التى يطلبها وأساسية فى سياق الفيلم، سواء أماكن حقيقية أو إكسسوارات أو حتى منسق ديكور ونحن نعمل فى أماكن حقيقية، وكان الفنان مهندس الديكور المرحوم رشدى حامد هو أحد الأعمدة الموجودة مع عاطف الطيب دائماً منذ البداية، فقد كان عاطف يؤمن بالرغم من أننا نصور فى أماكن حقيقية، إلا أن من المهم تنسيق هذه الأماكن بحيث تعطى ما يريده سواء من ناحية الشكل العام أو قطع الأثاث والاكسسوارات، ولهذا كان وجود مهندس الديكور رشدى حامد معنا شيء أساسى وضرورى بهذا المفهوم.

قوبل فيلم (التخشيبة) بنجاح جماهيرى وتضارب فى الآراء من النقاد بالرغم من الجهد والفكر الكبير الذي حاول عاطف طرحه فى الفيلم، وكما قيل أن فيلم (سواق الأتوبيس) سيبقى السيف المسلط على رقبة عاطف فلن يرضى أحد بعد هذا الفيلم

إلا أن يرى فيلم ممتاز من عاطف الطيب وبالطبع هذا شيء جميل.. ولكن الفيلم عمل مشترك.. والفكر أو النص أو القصة هى أهم عناصر هذا العمل.. وكانت دائماً المشكلة أن تجد نص جيد يثير حماسك.. فى ظروف الفكر المتاح سينمائياً ومع وجود رقابة فيلمية فى غاية التخلف.. والحمد لله أن عاطف لم يهتز من الآراء المهاجمة مثلما حدث مع أول أفلامه، فقد كان هنا فى موقف أكثر صلابة ومؤمنا بما صنع.. ولقد حاول ونجحت المحاولة.. وبعدها عرض عليه نور الشريف موضوع فيلم (الزمار)، على أن يقوم بإنتاجه نبيل بلان وقد كان فى ذلك الحين موظفا عند نور وبالفعل انهمك عاطف مع المرحوم عبد الرحيم منصور والناقد السيناريست رفيق الصبان فى كتابة النص، وجلسنا بعد ذلك، نحاول أن نجد رؤية بصرية لهذا الفيلم.

كان عاطف مغرما بالأسلوب الواقعى واستخدام الكاميرا الحرة – الهاند كاميرا المحمولة باليد – وهذا ما ظهر فى أفلامنا معا ومن قبل مع مخرجين آخرين عملوا معى، ولكنى كنت أرى أن معالجة الفيلم ممكن أن تأخذنا إلى أسلوب بصرى ملحمى فيه الكثير من مثالية النص، فالنص مأخوذ أصلا من التراث الإغريقى وهى رواية لتينسى ويليامز، وربما كان فى ذاكرتى السينمائية الفيلم البرازيلى (أرفويوس الأسود).. كل ذلك شجعنى أن أطرح هذه الرؤية البصرية التي كان عاطف غير مقتنع بها فى البداية، ولكن من منقشتنا وخاصة حين عرضت نوع الصورة التى يمكن أن تخلق معنى المثالية فى الريف المصرى.. حيث أن الفيلم بالكامل سيصور فى قرية بالصعيد.. اقتنع عاطف بهذه الرؤية البصرية، بأن يكون الفيلم ذى مسحة ملحمية، ولكن للأسف لم أصور الفيلم رغم أنى وقعت عقده، حيث بدأت المشاكل تظهر وتطفو على السطح واستشعرت بحسى أن البعد عنه أفضل لى ولعاطف لأنه قد بدأ فعلا الاختلاف مع المنتج حول أدوات لتصوير والمدة وكيفية التشغيل.. ووجدت استحالة التعاون.. أصيب عاطف بنزلة برد شديدة فى هذه الفترة.. فذهبت لزيارته

فى منزله وكان لم يتزوج بعد ويعيش مع أسرته، وقد عقدت العزم على أن أصارحه بالوضع بأنى لن أتعاون معه فى هذا الفيلم الجديد، فى حقيقة نفسى كنت خجلاً منه فهو صديق وفى نفس الوقت لا أعرف رد فعله من تصرفى هذا، فأنا لى تجربة سابقة مع مخرج صديق حين رفضت فيلمه لأسباب خارجة عن إرادتى لم يعد صديقى ولم أعمل معه أبداً بعد ذلك، ولكنى أنا إنسان أعلم أن رزقى على الله وعلى إمكانياتى الفنية التي سيقدرها المخرج الواعى.. وعندما أبلغت عاطف اعتذارى صمت قليلا، وقال لى مباشرة: أنا فاهمك ومش عايزك تعمل تحت هذه الظروف – ولقد كنا خارجين من فيلم التخشيبة وبه ظروف صعبة كذلك – وطلب منى أن أرشح له مصور أثق به، فرشحت صديقى الفنان محمود عبد السميع الذى أجد فيه فنان حقيقياً فى التصوير السينمائى، وهو أقرب المصورين إلى أسلوبى وفهمى لطبيعة دراما الصورة، وبالفعل صور محمد عبد السميع الفيلم، وكما توقعت وقال لى عاطف بعد ذلك أن الفيلم كان ملئ بالمشاكل أثناء التصوير والتشطيب.. حتى أن الفيلم لم يعرض على شاشات السينما حتي الآن.. وهو الفيلم الوحيد لعاطف الطيب الذى لم يعرض إلا من خلال الفيديو.

الحب فوق هضبة الهرم..
وأزمة الشباب المصرى

عاطف قارئ نهم.. يقرأ كثيرا ومثقف للغاية، يحب أدب نجيب محفوظ ولقد اختار أحد قصصه القصية كمشروع تخرجه فى معهد السينما، وكان معجبا كذلك حسب ما أعلم منه بقصة صبرى موسى (فساد الأمكنة) وكذلك رواية (الزينى بركات) لجمال الغيطانى وكان يحلم بأن يقوم بنقلهم إلى أعمال سينمائية، وحين عرض عليه سيناريو فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) لمصطفى محرم عن كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فرح جدا بهذا السيناريو، فقد كان يسعى بطريقة ما مع المنتج المرحوم عبد العظيم الزغبى لعمل هذا الفيلم.. وعندما أرسل لى السيناريو كلمنى عاطف بفرح شديد وقال لى إقرأ بإمعان فهذا فيلم جميل، وقد كنت فى ذلك الوقت مشغول بتصوير فيلم (بيت القاصرات) للمخرج الراحل أحمد فؤاد وكان وقتى ضيقا جدا لظروف التصوير.. ولكن عند أول أجازة يوم جمعة من التصوير تفرغت لقراءة النص، وكنت لم أقرأ من قبل رواية نجيب محفوظ، كان نص السيناريو من أحسن ما كتب فى رأى السيناريست الصديق مصطفى محرم.. والفيلم فعلا كما قال لى عاطف جميل ودسم فى معناه، ولقد قرأته فى تواصل فى يوم واحد من أجازتى، ولكنى طلبت من عاطف أن يمهلنى بعض الوقت لأن فيه مشاهد أوقفتنى واتفقنا أن نتقابل في الأجازة المقبلة أى يوم الجمعة التالية، والحقيقة أن فى نص فيلم (الحب فوق

هضبة الهرم) كان هناك بعض المشاهد التي أوقفتني بشدة أثناء القراءة منها المشهد قرب نهاية الفيلم فى هضبة الهرم ليلا، وبعض مشاهد الأب مع (أحمد زكى) ولكن مشهد الهرم هذا سبب لى قلقا كثيرا.

وحين تقابلنا.. تكلمنا أولا فيما يمكن أن يكون عليه الفيلم كصورة واقعية هذه المرة تمثلنا نحن الشبان المصريين الذين لا نجد فرصة للحياة الكريمة.. فإذن الفيلم جزء لا يتجزأ منا.. ثانياً كان فرضاً علينا أن يكون الواقع كما نراه بصرياً.. أى صادق بالكامل.. وهذا ما كان يحيرنى فى مشهد هضبة الهرم، وعندما وصلنا إلى هذا المشهد، لأننا كنا نفصل السيناريو مشهداً.. مشهداً.. ومن مميزات عاطف الطيب أنه لا يدخل التصوير أبدا إلا عندما يكون قد قطع المشاهد فى الفيلم بالكامل - أى الميزانسين - وعرف أين سيصور كل مشهد، قلت له أنا لا أعلم ما أفعله فى هذا المشهد لأن المفروض المكان كما نعلمه نحن كشباب ملئ بالحبيبة والعشاق وفى أركان مختلفة من الهرم وفى سيارتهم وفى طيات العتمة، وحتى نحافظ على الرؤية الواقعية البصرية فأنا واقف عند هذا المشهد لا أعرف كيف أتصرف.. وعموما عندنا وقت على الأقل أسبوع حتى أنهى عملى مع أحمد فؤاد، تبهنى عاطف إلى أن الفيلم سيكون أصعب ما صورنا، لأنه هذا المرة لن تكون الشوارع لقطات عامة أو مرور الأشخاص.. بل أنه بنى عمله فى الإخراج على أن يكون الشارع جزء من تقطيع المشهد، بمعنى أن الميزانسين بالكامل سيكون فى الشوارع متحركا بالكاميرا الحرة باليد.. وبالطبع فى هذا صعوبة كبيرة فى التحكم الكامل بالناس والزاوية وحركة الضوء وشكل الوجوه وخلافه من مشاكل تكنيكية أخرى.

الحقيقة أن هذا المشهد عاش فى عقلى ليل نهار لمدة ثلاث أيام حتى أثناء العمل فى فيلم (بيت القاصرات)، تذكرت ما حدث فى أفلام مصرية كثيرة في هذه المنطقة، وشغلى فى «سواق الأتوبيس» تحت سفح الهرم.. ولكن هنا الوضع مختلف.. كان

التحدى شديدا، وأنا لم أفشل من قبل فى تنفيذ شىء أحلم به.. ولقد سيطر هذا المشهد على كل تفكيرى حتى حين كنت أنام آخر الليل منهك من التصوير، وفي اليوم الثالث خطرت فى رأسى فكرة تنفيذ هذا المشهد، وكم نمت وأنا سعيد بفكرة تنفيذه بشكل يحمل كل صفات واقعية الصورة والحدث، ولقد فكرت فى تدرج تسلسل الحدث، بحيث يبدأ من ميدان التحرير فى جو غروب ويليها مطلع الهرم أمام فندق (مينا هاوس) بحيث يكون الهرم (سلويت) فى آخر ضوء للنهار (الساعة السحرية) ولأبدأ المشهد على ضوء السيارات اخترت الهرم الثانى، لأن الطريق أمامه يجعل السيارات إذا أضاءت نورها العالى تنير جزء مهم منه - بالذات عند القاعدة - وحين تنصرف إلى جهة اليمين يمر النور عرضياً ماسحاً مساحة لا بأس بها حتى يختفى أثره، كانت هذه هى فكرتى فى بناء الضوء فى المشهد، بل جعلت إضاءة صناعية حمراء ضعيفة تعطى بعض التفاصيل أو مسحة حمراء بعد مرور ضوء السيارات، وجهزت إحدي عشر سيارة تتحرك عند النداء عليها بحيث يكون المشهد فيه الإضاءة من السيارات متقطعة تنير قليلاً وتظلم قليلاً ونرى أحمد زكى وآثار الحكيم في هذه الإضاءة المتقطعة الغير سريعة، حيث أن سرعة صعود السيارات ولفها إلى اليمين يأخذ وقتاً كافياً ولقد كان مشهداً طويلاً يتخيل فيه أحمد زكى مع آثار الحكيم أنهما هنا فى هذا الفراغ الصحراوى حجرة السفرة وهنا حجرة الصالون حتى يصلون إلى كتلة حجرية ويقول لها هنا حجرة النوم ويبدأ فى تقبيلها يحيطهما الظلام ونور السيارات المارة حتى يفاجأهم نور قوى وقح من شرطة الآداب ويستمر المشهد في هذا النور القوى من كشافات الشرطة.. هكذا نفذت المشهد ولقد فرحت جداً به كطفل وجد لعبته.. ولقد سعد عاطف حين حكيت له خيالى قبل التنفيذ واعتبرنا ذلك (الكريمة) التى توضع على وجه (التورتة) بالطبع بصريا وواقعياً ودرامياً.. وأنا أعتبر هذا المشهد من أجمل ما صورت فى حياتى من ناحية التنفيذ.

كان الأسلوب الحر الواقعي الصادق هو طريق الفيلم بصرياً، ولقد تم تنفيذ مشاهد كاملة فى شوارع قلب القاهرة بشكل به كثير من التهور والمثابرة.. كان فعلاً فيلم يحمل جهد غير عادى.. وربما هو أهم فيلم لعاطف بعد «سواق الأتوبيس» في هذه المرحلة.. ولقد أصر كعادته أن نصور فى حى شبرا وفى شقة هناك، فدائماً المكان كان يحمل له ذلك الإحساس القوى بالصدق، ولقد تعلمنا وآمنا معه بهذه الرؤية التي تزيد من الحس الفني لنا جميعا، كان فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) من نوع الواقعية التي تعصرك، فمشكلة الشباب عندنا وعدم وجود فرصة كريمة للحياة بعد إتمام تعليمهم العالى شيء مؤسف للغاية.. بل أن عظمة عاطف أنه لم يفصل هذه المشكلة الكبيرة عن جوهر الأحداث العامة التي كانت تمر فى هذه الفترة فى المنطقة بسبب غزو إسرائيل للبنان واحتلالها عاصمة عربية ثانية بيروت بعد القدس، ومحاصرتها للمقاومة الفلسطينية فى ذروتها، وقد عبر عن ذلك فى لقطة عابرة مرت كالشعر المنثور، ففى لقطة من الفيلم تجتمع الأسرة على العشاء يثرثر التيلفزيون بالأخبار المؤلمة، والعشاء أطباق بسيطة من الباذنجان والبطاطس والفول، وهو أكل الكادحين المصريين، والأخبار تتواصل عن عجرفة الغاصب الإسرائيلى، وتلاحظ الأزمة فى هذا البيت المصرى المتواضع وما يريدون أن يصنعوه بنا. إن الأزمة الاقتصادية التى تعانى منها مصر فى رأيه مسئولية الانفتاح وما يريدون أن نكونه.. بعيداً عن حياة كريمة حقيقية.. ولتكن تبعية ونوع من الحياة يرضوه لنا.. حياة مزركشة خاوية من أى تقدم حقيقى.

كان عاطف فى هذا الفيلم فى أحسن حالاته الفنية فمعنا ممثلون ليسوا نجوما يرضخون بالكمال لجنوننا بهذا المفهوم.. ومعنا مساعدين شباب كلهم حيوية، وكلنا طاقة لإبداع شيء نحبه (محمدالنجار – محمد مصطفى «طرازان» شريف إحسان)، كان يوافقنى أحيانا فى تطرف بصرى لتجعل الضوء شظايا متفرقة فى مشهد ما،

مثل مشهد أحمد زكى عندما رجع ليلاً سكران ويقابله والده التقى.. أو أن تنطلق الكاميرا جامحة كحصان فى شارع عبد الخالق ثروت عندما يفشلان فى استئجار حجرة فى بنسيون.. كانت حركة الكاميرا تحمل هي الأخرى اندفاع الشباب فى الفيلم، وكان هذا هو الآخر أسلوب تكلمنا فيه.. الحركة الحرة الصاعدة والهابطة فى الكافيتريا فى شارع ٢٦ يوليو.. أو سكون اللحظة فى حجرة آثار الحكيم وأختها عندما استعملنا مرشح خاص لجعل الصورة بالكامل فى حدة مطلوبة، فهو لايريد أى نوع من عدم الحدة فى الصورة، كل الأماكن المختارة للتصوير جديدة لم يصور بها أحد من قبل، وكل الشوارع فى منتصف القاهرة بزحامها وجوها وترابها وناسها.

ولم يزعجنى فى هذا الفيلم إلا مستوى المعمل السينمائى الذى أتعبنى كثيرا، وكان مشكلة بالنسبة لى. ولقد عرض الفيلم فى مهرجان كان السينمائى بفرنسا فى نصف شهر المخرجين عام ١٩٨٥.

أبو غزالة يقرر مصير فيلم (البرئ)

لم أحب فيلما من أفلامى كما أحببت (البرئ).. وربما هو أحب فيلم لكل العاملين به وقتها.. فإنه يثير فى نفسى شجن خاصاً وحباً حقيقياً لا أعلم سره، ولكن هذا الحب ظهر على الشاشة، كان عاطف الطيب في أعظم حالاته الفنية تألقاً وأكثرها نشاطا.

بعد التقاء السيناريست وحيد حامد وعاطف فى فيلم (التخشيبة) أصبحا صديقين وكان سيناريو (البرئ) هو لقاءهما الثانى، وحيد حامد من أبرع كتاب السيناريو فى مصر من ناحية الحرفة السينمائية واختيار الموضوع وكان فيلم (البرئ) يحمل فكراً عالمياً فهو لا يتحدث عن مصر بالذات وإن كان جو الفيلم مصرياً.. بل يتعرض لقضية جوهرية وهى قهر الفكر الحر فى الإنسان وإذلاله وتسخيره لغرض ضد إرادته الحرة، وما أحوجنا فى عالمنا الثالث المقهور دائماً لأن نعى هذا الفيلم.. فإن تقدم أى مجتمع حقيقى يقاس بتقدم فكره الحر ومفكريه وفنونه.. أى تقدمه الثقافى الذى بالضرورة سيحمل معه تقدم سياسى وعلمى وفى كل شىء.

والمخرج السينمائى الواعى مثل عاطف الطيب، عندما يختار نصا ما ليحوله إلى فيلم، فإن هذا الاختيار يحمل فكره والتعبير عن آمال فى نفسه.. تميل بضرورتها إلى آمال الإنسان والإنسانية ككل، ربما هذه الآمال تبغى الهروب أو محاولة التغيير

إلى الأحسن وكانت محاولة التغيير إلى الأحسن هى هدف (عاطف) فى هذا الفيلم وفى أغلب أعماله، وهكذا كان نص فيلم (البرئ) يحمل فكراً مرغوباً بين وحيد حامد وعاطف الطيب.

وفى أول جلساتى مع عاطف قبل التصوير بعد قراءتى للسيناريو ومعرفتى بأن البطولة لأحمد زكى ومحمود عبد العزيز، تكلمنا فى المفهوم البصرى للفيلم، كان هذا الفيلم يختلف كلياً عن الأفلام التى صورناها معا من قبل، فهذا فيلم فى الريف والصحراء ووراء القضبان وكل أفلامنا من قبل كانت تدور فى المدينة والقاهرة بالذات، كان المردود البصرى الذى تكلمنا فيه عما يعنى الريف وما تعنى الصحراء؟؟ لهذا وصلنا إلى منظومة بصرية كانت واضحة جدا فى الفيلم وهى تعنى الحرية أى اللقطات الواسعة (Landscap shots) وبالذات فى رؤية الأماكن الطبيعية فى الريف والصحراء والسجن مثل بداية الفيلم واللقطات الواسعة فى القرية أو من الخاصة الضيقة إلى الواسعة جداً، حين ترى الكاميرا ثعبانين يتحركان فى الرمال، وترتفع إلى أعلا لترى أسوار السجن المهيب، وجندى الحراسة يتحرك مع كلب مدرب جهة اليسار من الصورة، أو نرى فى لقطة عامة واسعة عربة الترحيلات تصل إلى الساحة الخارجية للسجن، ومع حركة السيارة تتحرك الكاميرا أفقيا (بان) لنرى جندى الحراسة يتبعها بنظرة، ثم ينظر إلى أسفل لنرى قدمه تقتل عقرباً ساماً وهو فى برجه العالى، أى الخطر فى كل مكان وليس من الحراس والكلاب فقط ولكن حتى من زواحف الصحراء وحشراتها، أو الجندى يتحرك فى أعلى خزان المياه للسجن لتتحرك معه الكاميرا لتكشف فى لقطة غاية فى الاتساع السجن بالكامل، أو نرى عربة النفايات (الزبالة) وهى تتحرك فى لقطة عامة وهى فى منتصف الصورة كنقطة سوداء.. حتى تصل إلى أمامية الصورة التى بها بعض النفايات فى مشهد هروب (صلاح قابيل)، أو لتستعرض الكاميرا جامع ابن طولون لتصل إلى الطالب الثورى

(ممدوح عبد العليم) فى سطح منزله يكتب مجلة الحائط للكلية، أو تلك اللقطات الساحرة لجانب القطار، وتستعرض الكاميرا القطار وهو يسير، ثم تتحرك إلى الحقول الخضراء التى تحمل كل هذه الراحة ولتصل إلى مقدمة القطار والخطوط الحديدية تنهب الأرض نهباً.. كناية عن البعد عن الحياة الجميلة نفسها.

الفيلم ملئ بمثل هذه القطات المبنية على مفهوم (اللقطات الواسعة) بمفهوم افتقاد الحرية المتسعة بعد ذلك، وهذا ما تكلمنا فيه وناقشناه كمفهوم بصرى للصورة فى المضمون العام.

وكان مفهوم الصورة كذلك يحمل معنى واقع مرئى فى الليل، سواء فى القرية أو المدينة أو السجن، فبينما كانت ظروف الحقيقة تفرض أن يكون الليل مظلما فى القرية – مشاهد أحمد زكى مع ممدوح عبد العليم وغيرها – كان ليل المدينة مبهجاً مع مشهد محمود عبد العزيز وبنته وشراء الهدية لحفلة عيد الميلاد، أما السجن ليلاً فكان منير بشدة، لواقع الحراسة وتتحرك فيه بعض اللمبات ماسحة المكان يميناً ويساراً حتى فى أماكن الإنارة العالية، أى مكان السجن مضىء إضاءة القهر وليس إضاءة الحب والجمال أو إضاءة الرؤية الصحيحة أو حتى إضاءة الواقع.. كانت المبالغة فى إضاءته تحمل معنى هذا المفهوم.. وكانت بعض المشاهد تحمل معنى دفء الحياة والأسرة، فمثلا فى مشهد جلوس أحمد زكى مع أمه وأخيه يأكلون الفرخة أثناء أجازة حصل عليها بعد قتل عدو الوطن (صلاح قابيل) كانت هناك الإضاءة فيها الكثير من اللون (الروزى) أو الدفء المرئى الذى يعتمد على إضاءة (الكونتر) أى الآتية من الخلفية، وفى نفس الوقت تحمل درجة خفوت إضاءة المنازل الريفية، وبعكس إضاءة حفلة عيد الميلاد التى حضرها الضابط مأمور السجن (محمود عبد العزيز) مع بنته ولعب بها دور (الحاوى) فكانت إضاءة تحمل نوعا آخر من دفء العلاقات الأسرية ولكنها مختلفة تماماً عن المنزل الريفى للأسرة البسيطة..

وأتذكر كان عاطف يصر على اختيار شكل الأطفال الذين يتم تصويرهم بأن يكونوا ذو شكل جميل وأصحاء، وطلب منى أن أحافظ على جمالهم فى الصورة بشكل ضرورى.. تنويعات الإضاءة فى الفيلم كانت ذات مضامين تشط أحياناً فى تعبيرية ذاتية لنا.. ولكن فى أغلبها تجنح إلى الواقع بشكل يجعل الحدث مصداقى، وهذا يظهر بشكل واضح فى مشهد حجرة الحجز التي وضع بها السجين والسجان معا «أحمد زكى وممدوح عبد العليم» فإضاءة الاثنين كانت ناصعة مع ظل قضبان القفص الحديدى، بينما إضاءة (محمود عبد العزيز) وزبانيته فى التعذيب كانت قاسية حين تحمل سواد الوجه بشدة ولسعة ضوئية جانبية آتية من نفس الشباك على خلفية وجهه تجعل شكله مثل (العفاريت).. مقابل إضاءة (أحمد وممدوح) الذى يغلب عليه نقاء اللون الأبيض رغم خطوط ظل الحديد على الحائط، ولقد وضعت بيدى بعد موافقة عاطف على خلفية الحائط بجوار الممثلين بصمة تاريخ ١٩٧٨ وجعلت رقم ٨ لا يرى إلا بسيط وعند تأكيد وتدقيق النظر، حتى لا يكون الفيلم فى المجهول. ولقد اتبعت فى بعض المشاهد الإضاءة الحقيقية ولم أضىء أى لمبة فى هذه الأماكن مثل عنابر الكشف الطبى فى تجمعات التجنيد أو عمل إضاءة ملائمة فى حجرات الكشف على النظر أو التصوير الفوتوغرافى، أو جعل التوازن الضوئى واللونى مقبول، أو أقل فى مشاهد الإضاءة داخل عربات القطار أو الترام وسيارة السجن حين يتحرك فيها أحمد زكى من الخلفية إلى أمامية الصندوق ليشاهد مبنى السجن لأول مرة.

ومن الأمور التى أتت بالصدفة وأفادتنا كثيرا بداية مشهد خروج المسجون (صلاح قابيل) وركوبه سيارة النفايات من المطبخ.. وهو مشهد هروبه، حيث كان التصوير فى الصباح الباكر وكانت بداية تشغيل الفرن الخاصة بالسجن وبالتالى يخرج من مدخنة المطبخ دخان كثيف يرمى بظلاله الداكنة على المكان وكأنه تمهيد درامى لما سيحدث بعد ذلك من مأساة قتل المفكر، فنحن لم نتعمد ذلك ولكن رحبنا

بها حين وجدناه.

ثم نأتى لأسلوب حركة الكاميرا فى هذا الفيلم، فقد كان عاطف يحب الحركة الحرة وبالذات المحمولة على اليد وهذا لا يشكل أى عقبة لى بل أنا الآخر مغرم بها من بدايات عملى الاحترافى فى السينما، ولكن المشكلة فى هذا الفيلم أن الكاميرا (الاريفلكس) من نوع الـ B.L. (كاميرا كانت وقتها فى مصر جديدة) تحمل على الكتف بجانب اليدين وكانت أثقل من الكاميرا IIC التى أنا معتاد عليها ومحترف العمل بها فى أغلب أفلامى، كنت قد صورت بهذه الكاميرا الـ B.L. من قبل فى فيلم للمخرج أشرف فهمى باسم (حادث النصف متر) ولكن أشرف لم يستعمل الحركة الحرة كثيرا كعاطف فى هذا الفيلم، ولقد كنت أخاف منها لطبيعة حركة كتفى مع حركة جسمى بعكس الكاميرا الأخرى التى لا علاقة لها بجسمى وأحملها على يدى فقط، ولكن الحمد لله استطعت بعد بعض الصعاب أن أزلل هذه المشكلة وأسيطر على حركة جسمى وكتفى مع يدى والتحكم الكامل بأقدامى حتى تصبح الاهتزازات فى الصورة مقبولة. ولقد استعمل عاطف حركة الكاميرا الحرة بشكل مكثف جداً فى هذا الفيلم، ربما من أصبعها صراع الموت بين (أحمد زكى مع صلاح قابيل) حيث كنت لا أعلم ما ستفرضه المشاجرة وكنت أقتنص حركتهم بسرعة بديهة، أو ما حدث فى مشاجرة (أحمد زكى) مع مجموعة المعاكسين (لإلهام شاهين) فى محطة باب الحديد، حيث اتفقنا جميعاً على تخطيط الشوط وفعلاً بدأنا التصوير، فجأة أمام باب المحطة – وكان الشجار حقيقياً – وتدخلت المجاميع لتفض المشاجرة، حتى أن أحدهم وهو لا يعلم ما الحكاية، شتمنى وقال: بتصور ايه يا بن الكلب، ووضع جريدة أمام العدسة – الجريدة ثابتة على الفيلم – ولكنى أبعدته بقوة وواصلت التصوير وحصلنا على مشهد فى غاية الصدق والجمال.. وكانت المشكلة الكبرى التى واجهت عاطف الطيب بعد تصوير هذا المشهد أنه اعتدى بدون علم على أحد الضباط

المرتدين الملابس المدينة.. وكانت مشكلة عويصة حلت بصعوبة وبعد جهد.. ومن المشاهد التى لعبت الكاميرا فيها دور أحبه عاطف ورسمه بشكل درامى متقن مشهد الأغنية فى عنبر المسجونين السياسيين، حيث تحركت الكاميرا من منتصف العنبر إلى الخلف مستعرضة بحركة (البان) ذات اليمين ثم ذات اليسار فى حركة (زجزاج) والمساجين ينشدون وهم ثابتين فوق أسرتهم بأشكال تشكيلية مختلفة وكانت هنا الحركة بهذه الطريقة وسكون الكتل - المساجين - أبلغ تعبير مرئى للقهر داخل قفص السجن، فالكاميرا تتحرك مثل الطائر الحر.. وهم مثل الكتل الصماء الثابتة. وخدم هذا الشكل الذى هو من ابتكار عاطف فى لحظتها مضمون الأغنية والفيلم والحدث معاً.

كان الفيلم من النوعية الإنتاجية الضخمة التى تتطلب انتقال العاملين إلى موقع التصوير يومياً فقد كنا نصور فى سجن وادى النطرون فى منتصف الطريق الصحراوى بين القاهرة والإسكندرية - المسافة تزيد على ١٠٠ كيلو متر - وكانت المجاميع والإكسسوارات بالإضافة إلى المعيشة والكلاب وما إلى ذلك يتطلب جهد كبير جداً من الإنتاج، وكان يمسك زمام هذا محمد زين فى أول تجربة سينمائية له، ولقد نجح فقد أتى إلى السينما من سهرات ومسلسلات الفيديو التي تقوم فى أغلبها داخل الاستوديو، وأنتج الفيلم شركة (فيديو ٢٠٠٠) التى كانت تضم فى وقتها الفنانة سميرة أحمد والمنتج صفوت غطاس، ولقد كان مهندس المناظر المرحوم رشدى حامد يضيف كثيرا فى تركيبات الرؤية، فمثلا باب السجن نفسه الضخم المهيب هذا من إبداعه وأشياء أخرى كثيرة للأسف لا أتذكرها حالياً، وكان يشرف على دقة كل شيء حتى إذا لم يكن فى تخصصه، وكثيرا من الصعاب قابلتنا فى هذا الفيلم فقد بدأنا العمل فى الصيف والجو صافى والسماء ليس بها سحابة احدة وهذا ما كان مطلوباً ولكن مع استمرار العمل دخل علينا شهر سبتمبر بسحابة

القطنى المتقطع الذى سبب لى مشكلة الانتظار حتى تظهر الشمس ويحدث التجانس بين المشاهد وبعضها، ولكن فى بعض المشاهد للأسف يظهر هذا السحاب فى خلفية الصورة، فكان لا مفر من التصوير لتكلفة الإنتاج الباهضة اليومية، ولقد حدث مرة أثناء استقبال المسجونين بحفلة ضربهم بالسياط أن أصابنى الفنان محمود عبد العزيز أثناء التصوير بضربة (كرباج) شديدة على رأسي، زن نفوخى على أثرها بشدة، وفى حفلة أخرى عضنى أحد كلاب الحراسة فى مؤخرتى، والحمد لله أن المحفظة هى التى أخذت كل القضمة فى فمه، كانت مغامرات العاملين فى هذا الفيلم كثيرة، وربما أهم مغامرتنا عندما صعدنا إلى سطح خزان المياه فى السجن لأنه أعلى مكان نطل منه على السجن لأخذ لقطة عامة وأثناء الصعود على السلم الحديدى المتهالك من الصدأ أنا وعاطف وشريف إحسان مساعد المصور - مدير التصوير الواعد بعد ذلك وكان معنا المصور الفوتوغرافى وممثل يلبس جندى حراسة - وقد انهار بنا السلم ولكننا أصرينا على تكملة الصعود وأخذ اللقطة وكانت المشكلة كيف ننزل وقد بدأ الليل يزحف على المكان.. ولقد حلت المشكلة بعد فترة حين ربطوا السلالم بالحبال حتى نستطيع النزول.. كان لهذا الحد حبنا للفيلم، وعملنا بشكل من الفدائية، وبروح كلها تضحية، حتى يظهر الفيلم فى أحسن صورة له.

وأتذكر أول يوم تصوير في الفيلم حين بدأنا العمل فى حقول بالقرب من (منف). اقصد قرية (ميت رهينة) وأثناء أخذ لقطة للأم فى الحقل وهى تعمل مهمومة، لمحت من بعيد عسكريا قادما قلت لعاطف: أنظر يا عاطف هذا العسكرى يكاد يكون مثل شخصيتنا أحمد سبع الليل فى الفيلم.. ورويداً رويداً يقترب العسكرى لنكتشف إنه أحمد سبع الليل حقا.. إنه أحمد زكى وقد تقمص الشخصية بشكل مذهل فى المشية وحركة الجسم وضرب أرجله بالحذاء الميرى فى التراب.. إنه ممثل من نوع

مستحيل.. وبالرغم من أنى صورت عددا من الأفلام لأحمد زكى من قبل وبعد ذلك إلا أنى أجد أحمد في هذا الفيلم قد تفوق على نفسه، أننى فى أى وقت أشاهد هذا الفيلم يزداد إعجابى بأحمد فهل يتساوى إن لم يزيد فى عبقريته فى التمثيل عن (جاك نيكلسون).. ولقد أحببت أحمد سبع الليل بشكل جنونى فى هذا الفيلم.. لاحظوا كيف يمشى؟ كيف يتكلم؟كيف ينظر.. نظرة الذهول أو نظرة الكسوف أو نظرة عدم الفهم أو نظرة الفرح.. لاحظوا كيف يطور كل شىء يحمله على قدميه إلى شخصية حقيقية داخل المشهد، فى مشهد سجنه داخل الزنزانة مع ممدوح عبد العليم وإطلاق الثعابين عليهما أثناء اندماجه فى المشهد أمسك الثعبان وشده أو ملصه من جلده أمام الكاميرا.. ولكنى لم أتحمل المنظر فاغمضت عينى التي أصور بها اللقطة ولم أراها إلا واللقطة مركبة فى سياق الفيلم.

ولكن الفيلم عانى فى الرقابة من المشاكل الكثيرة وبعد أن شاهده وزراء الحربية (عبد الحليم أبو غزالة) والداخلية (أحمد رشدى) والثقافة (د. أحمد هيكل) تقرر حذف بعض المشاهد وتغيير نهاية الفيلم إلى تثبيت الصورة - الكادر - وصراخ أحمد زكى حين دخول مساجين جدد. وربما هذه أول مرة فى تاريخ السينما فى مصر.. ولا أعلم ربما فى العالم يقرر ثلاث وزراء مصير فيلم يطالب بحرية الفكر، وبالطبع كانت النهاية الأصلية هى أنه بعد وصول مجموعة جديدة من المساجين وبدء حفلة الضرب لهم يطلق أحمد سبع الليل وهو فى برج الحراسة الرصاص على الجلادين فيقتلهم، ويقتله بعد ذلك جندى آخر زميله، فيقع الناى من يده بالسرعة البطيئة على الرمال وتتساقط قطرات الدم الطاهر عليه، وكان الناى هذا مرافقا له من قريته حتى مماته، وبالطبع الناى هنا يرمز بجانب الموسيقى رمزيات كثيرة عن الحب والقرية والبساطة والفن والوطن وخلافه.

تألم عاطف كثيرا لما مر به فيلم (البرئ) ورغم أن الصحافة والنقاد وكذلك فى المهرجانات الدولية قد استقبلوا الفيلم استقبالا حافلاً، إلا أن عاطف كان فعلاً حزيناً، لأنه مع الناس ومع التقدم وعوامل فيلمه بمنظور متخلف للغاية، ولقد أثبتت الحوادث بعد ذلك صدق استشعاره الفنى بأحداث الأمن المركزى فى فبراير ١٩٨٦ ولقد حصل الفيلم على جائزه فضية فى مهرجان يونج يانج فى كوريا الشمالية عام ١٩٨٧.

وعلى جائزة لجنة التحكيم للاتحاد الدولى للنقاد فى مهرجان فالنسيا بأسبانيا فى نفس العام.

ملف فى الآداب
وأزمة المرض الأولى

أصبح واضحا الآن أن التقاء الكاتب السينمائى وحيد حامد وعاطف الطيب فكرياً أثمر اتجاهاً فعالاً فى تيار السينما المصرية بعد «التخشيبة» و«البرئ» وأنهما معا يحملان اتجاهاً حقيقياً ضد ظلم وقهر السلطة للإنسان بشكل مطلق سواء كان بتطبيق القانون بدون روح العدالة أو باستغلال الإنسان البسيط فى خدمة أغراض السلطة، واستمراراً لهذا التيار الواعى قدماً معاً فى إنتاج مشترك فيلمهما الثالث (ملف فى الآداب) على نفس المنوال وإن كان هنا قضية الظلم والقهر ظاهرة من البداية بشكل سافر حين يقدم ضابط آداب قضية ملفقة قام هو بتزوير أدلتها بالكامل وتسبب فى تحطيم مجموعة من البشر والشخصيات لمجرد أنه صدم فى بداية حياته ويريد أن يرضى رؤساءه.

وأصبح واضحاً كذلك أن علاقة العمل التى تربطنى بعاطف فنيا هى ألتقائنا الفنى بأسلوبه واحدة فى معالجة دراما الأفلام بصرياً، فهى نفس الاتجاهات البصرية التى تبلورت فى (سواق الأتوبيس) و(التخشيبة) و(الحب فوق هضبة الهرم) و(البرىء).

وتتلخص فى:

١- الاعتماد على أسلوب واقعى سواء فى الإضاءة أو الحركة الحرة للكاميرا.

٢- الجنوح إلى بعض التعبيرية البصرية فى بعض المواقف الدرامية وهذا ليس ضد الواقعية.

٣- استغلال مقدرة العدسات الواسعة والتركيز البؤرى حتى إذا تتطلب ذلك وضع عدسات خاصة كما حدث فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم).

٤- التصوير فى الأماكن الحقيقية لإعطاء مصداقية تفرض وجودها على مفردات الصورة السينمائية وتساعد على تثبيت واقعية الأحداث.. وسواء كانت هذه الأماكن داخلية مثل الشقق والمكاتب والكافتريات وخلافه.. أو مفتوحة خارجية مثل الشوارع والأزقة والميادين والمزارع والصحارى وخلافه.

٥- الاعتماد على تلقائية ما سيحدث لحظياً فى كثير من المواقف الدرامية وبالذات فى الشوارع والأماكن العامة مع الممثلين ووضع ذلك فى مخطط العمل - مثل ما حدث فى مشاجرة محطة باب الحديد أو تحرك الممثلين فى الشارع.

٦- الاعتماد على سرعة الأداء العملى فى التخطيط والتنفيذ والتصوير لطبيعة عملنا فى ظروف خارجية من الصعب التحكم الكامل بها لمدد طويلة.

٧- ثم أهم ما تميزت به مع عاطف الطيب هو أنى لم أخيب ظنه أبداً فى تحقيق لقطة ما بالخيال الذى يدور فى ذهنه، بل فى أحيان كثيرة كنت أستطيع أن أقدم له أكثر مما يطلب، وهذا التوفيق فى عملى والحمد لله، كان هو أحد أسباب نجاحه لروحه الشخصية وإيمانى بما يقول ويفعل وحبى للعمل معه لأنه قيمة فى حد ذاتها تستحق الاحترام والتفانى فى العمل معه.

وإذا كانت أتكلم عن التصوير وخدمته للدراما فى هذا الكتاب فلأن ذلك تخصصى، ولكنى أعلم علم اليقين أن عاطف كان مع جميع الزملاء والتخصصات بهذه الروح، وأنهم جيمعاً كانوا يخلصون ويزللون له العقبات لإيمانهم بما يفعل مثلى تماماً.

وعندما ينتج واحد منا فيلماً - أى مهنى مثلنا - فأنا أضع نفسى بالكامل فى خدمته حتى بدون مقابل مادى مريح، لأنى أشعر أن هذا واجبى الأول، بل ربما يعرف الوسط الفنى فى مصر أنى وقفت بجانب بعض المنتجين السينمائيين المهنيين البسطاء بدون مقابل فى سبيل الرقى بهذا العمل الذى أحبه وسخرت حياتى فى خدمته، وبالتالى كان عملى فى فيلم (ملف فى الآداب) يحمل هذا الموقف، فكان المطلوب سرعة الأداء وجودة الصورة، (ولكنى أخذت كل مستحقاتى المادية بالطبع)، والحقيقة لم نتكلم كثيرا أنا وعاطف فى هذا الأسلوب البصرى لأننا قد اصبحنا واضحين فاهمين لبعضنا جيداً فنياً، ولكننى كنت أشرك عاطف فى ما أريد أن أضيفه وبالذات حين استخدم بعض التعبيرية فى اضفاء مسحة تأكيدية على الواقع - بالرغم من تناقض المظهر بين التعبيرية والواقعية فى الفنون - ولكنى أعتقد أن كثيراً ما أستطيع أن أخدم مضمون الواقع المرئى بهذه المسحات البسيطة التى تجعل من الصورة بدون أى كلمة شىء - يقال - منفرداً.

ولقد استعملت ذلك فى الفيلم فى بعض المشاهد مثل الفرق بين إضاءة شخصية الضابط سعيد (صلاح السعدنى) فى مكتبه وإضاءة الشخصيات التى يحقق معها.. فإضاءة الضابط علوية تجعل تجاويف العينين سوداء ومظهر الوجه غير مريح.. بعكس باقى الشخصيات التى أمامه وبالذات شخصية البنت (مديحة كامل) وزميلتها وفريد شوقى وزملاؤه، بل غاليت فى بعض اللقطات بأن جعلت وجه الضابط أسود بالكامل ضد الضوء مقابل الضوء الجيد المتساوى للشخصية التي يكلمها، وجعلت هذا الوجه المظلم للضابط يأخذ بعض الانعكاسات المتقطعة من (دوسية) أبيض يتحرك من خلال يده، فقد كنت أرى أن سواد شخصية هذا الضابط تتنازعها بعض الومضات من النقاء ولكنها تخبو سريعاً.

ولقد اتبعت هذا الأسلوب بين الظل الكامل والنصف ظل والإضاءة الغامرة

المضيئة للشخصيات على حسب نوعية الشخص وتصرفاته في حدود لا تخرجنى من الواقع كما أوضحت – مثل الضابط الكبير والمرأة القوادة والضابط الصغير (صلاح السعدنى) فى بداية الفيلم – والحقيقة أن هذا الأسلوب قد أثبت نجاح كبير فى أفلامنا السابقة وجعل المشاهد يعيش معنا بكل حواسه. وأعتقد أن هذا نجاح فنى لنا، ثم أن هذا التزاوج بين بعض التعبيرية فى الأسلوب الواقعى فى سرد الرؤية، يضفى بعد حسى للصورة فتصبح ليست مجرد صورة للواقع.. ولكنها صورة للواقع كما تستشعرها الشخصيات أولا – أى الموقف الدرامى – وكما يقف خلفها فنانى الفيلم، سواء كان مخرج أو مصور، أو مهندس ديكور أو صاحب قطعة موسيقية.. وهذا ما وصلنا إليه من خلال عملنا معا.

ولقد اتبعت حيلة بسيطة فى التصوير داخل وخارج الكافتريا، حيث أن حب عاطف لأن تتجول الكاميرا في المكان بالكامل جعلنى أعلق كافة الإضاءة فى سقف المكان مع مساعدة ضرورية لبعض اللمبات لتصليح الوجوده من جانب الكاميرا، بل أنى استعملت نفس الطريقة التى اتبعتها من قبل فى فيلم (ضربة شمس) لمحمد خان فى تصوير كافتيريا شارع طلعت حرب، حيث صورت بالكامل فى الزاوية التى لا تظهر الشارع ليلا حتى الصباح وفى الصباح الباكر أصور الزاوية التي تظهر الشارع.. لأن فى هذه الحالة تكون حركة الشارع مقبولة وغير مكتظة بالبشر ويمكن – سرقة – اللقطات بدون معاناة شديدة.

كما كنت أفرق بشكل واضح بين حجرة مديحة المتواضة للغاية فى الحى الشعبى الذى تسكنه بين المقابر، حيث طبيعة النور فى الحجرة ذو إضاءة واحدة فقيرة، وبين شقة كمال (أحمد بدير) الذى تم القبض عليهم فيها، فبالرغم من أن الشقة متواضعة إلا أنى تعمدت أن تكون مريحة الإضاءة لخلق هذا التباين بالإنبهار بعد ذلك عند مديحة، وتقارن ما تسكن فيه وما تراه فى هذه الشقة من مكان مريح وشقة واسعة

وليس حجرة ضيقة، فكانت الإضاءة جزء مساعد لى فى هذه المشاهد للإيهام بهذا المعنى.

ودائماً استعمل إضاءة لمبات (الفلورسنت) مع الإضاءة الصناعية (التونجستون) بدون أن ألغى المسحة الزرقاء المتواجدة من لمبات (الفلورسنت) فقد وصلت إلى القناعة بأن مزج اللونين معا (الأزرق والأحمر) فى الإضاءة يعطينى إحساس أكثر مصداقية واستعمل هذا الأسلوب فى كافة أفلامى التى تكون واقعية الأسلوب، وربما تظهر عبقرية عاطف فى الإخراج حين يقدم الشخصيات ودخولها إلى الضابط المحقق فى مكتبه، فكل الشخصيات قدمها بطريقة ملائمة للغاية لطبيعتها وبشكل يحبس أنفاسنا، كما كنت أضع بعض الاستعمالات الضوئية التي تنتمى إلى (إضاءة الأزمة) كما تعلمناها من أساتذتنا فى المدرسة المصرية فى التصوير وبالذات أستاذنا الكبير عبد الحليم نصر، حيث كانت إضاءة وحيد سيف فى بعض استعمالاته للتليفونات تحمل هذه السمة.

ولكن ما أحببته كضوء فعلاً فى هذا الفيلم هو إضاءة الضحايا الأربعة فى قفص المحكمة الحديدى أثناء تداول القضية، حيث قلت لعاطف: أريدهم بالإضاءة أن يكونوا طهراء، لذا استعملت معهم إضاءة زائدة بشدة وبحيث يبدون شديدين النصوع ولقد ساعدتنى ملابس أحمد بدير ومديحة كامل أو ألفت إمام البيضاء كثيرا فى هذه اللقطات، كانت فكرتى أنهم يقتربون من (ظلم الملائكة) إذا صح هذا التعبير، ولقد كنت متأثرا بأساليب الرسامين فى عصر النهضة بالذات ورسوماتهم التى تبين هذا النقاء بهذه الغلالات البيضاء الشفافة التى تلبس والشكل المثالى للملائكة. وربما فى هذا الفيلم كانت جرءتى كذلك فى استعمال الأنواع الجديدة من خامات الأفلام الأكثر حساسية، إذ وصلت حساسية الأفلام إلى ٢٥٠ ASA أى مرة ونصف عن الحساسية العادية التى نصور عليها، ولذا سنجد فى الفيلم مشاهد فى الإضاءة

الحقيقية لمديحة ليلا وهى تجرى خلف الأتوبيس وتركبه، أو لزميلتها الممرضة (ألفت إمام) وهى تشير لتاكسى فى ميدان مصطفى كامل، ولكننى استعملت فى هذه اللقطة بعض الإضاءة الخفيفة المساعدة.

وكغرام عاطف الدائم بربط الصدق بالحدث فى الصورة تجد لقطات كثيرة تعبر عن ذلك، فمثلا أسرة (فريد شوقى) وهى تعبر أحد الشوارع حين يذهب معهم لشراء حاجاتهم.. فكانت فى خلفية الصورة واجهة (شركة بيع المصنوعات المصرية)، حيث تتوجه لها الأسرة، ولقد أكد لى عاطف أثناء التصوير بضرورة المحافظة على اليافطة فى الخلفية، ولقد كانت دلالاته بدون أن يشرح للمشاهد أنها مكان المصريين البسطاء للشراء – أيامها كانت هناك بطاقات كساء شعبى عليها – وربما أحب أن يقول كذلك وإن لم يفصح لى هذه النقطة، أنها كذلك أحد ركائز الشركات الوطنية التي أقامها الاقتصادى الوطنى المصرى طلعت حرب مع إنشاء بنك مصر، فاللقطة السينمائية عند عاطف الطيب تحمل مدلولاً قوياً دائماً ولا تصور أبداً اعتباطاً أو صدفة، ولكن دورها يكون فعال مع تصاعد الدراما، وحتى فى اللقطات العفوية التى تسرق فى الشوارع، فإنها تكون تحت السيطرة بهذا المفهوم الدرامى.

ولقد خيم علينا فى منتصف هذا الفيلم مشهد حزين – خارج أحداث الفيلم – حيث كانت بداية معرفتى بمرض عاطف، وكنا نصور فى مكاتب الشركة مع الممثلة (مديحة كامل) وأنا منهك فى تحديد أماكن اللمبات والإضاءة وعاطف يقف بعيدا عنى بحوالى خمسة أو ستة أمتار ولكنه ليس فى مجال نظرى أو فى بؤرة اهتمامى، ولكنى سمعت صوته ضعيفا طالبا منى المساعدة فى إحضار كرسى له، وحين نظرت فى اتجاهه وجدته يتهاوى ووجهه أصفر للغاية، جريت نحوه لأكون حائلاً لعدم سقوط جسده وصرخت فى أقرب العاملين ليحضر مقعد، وكان عاطف يكاد يكون فى شبه غيبوبة، وكما يحدث فى مثل هذه المواقف ازدحم حولنا البشر من العاملين، ولكن

طلبت أن تنقل عاطف إلى أقرب طبيب فى العمارة، حيث كنا نصور فى عمارة قرب ميدان الجيزة تم اختيارها إنتاجياً بحيث تحوى هذه العمارة أربعة أماكن للتصوير وهى مكاتب الشركة والمدخل العام للمبنى ومكتب شركة الإنتاج السينمائى وعيادة الطبيب ولقد كانت العمارة مليئة من حسن حظنا بالأطباء، وجرينا بعاطف إلى أول وأقرب طبيب، ودخلت معه ولقد أعطاه بعض المنشطات وبدأ يسترد رويدا رويدا أنفاسه، وتم فحصه وإسعافه فأنا أتذكر أن الطبيب كان يتكلم كثيرا على معداته التى أحضرها حديثا من المانيا وما إلى ذلك ولكن ما همنى أنه قال: عندك يا أستاذ عاطف لغط فى القلب، ولازم متخصص يفحصك، وكنت أسمع ذلك لأول مرة، وأضاق الطبيب ما معناه أن معالجة هذا اللغط الآن تأخر قليلاً وكان من الواجب معالجته قبل ذلك.. وفى الغالب هذه الإصابة حدثت لك بعد مرضك بحمى روماتزمية فى الصغر.. كان وجه عاطف بارداً عليه حبات من العرق مددت يدى أمسحها له، ولقد كنا أنا وهو فقط ولقد أخرج الدكتور مديحة كامل وفوزى لبيب فنى الإضاءة خارج الحجرة عند الكشف.. وطلب منه الدكتور الراحة الكاملة فى حجرة مجاورة داخل العيادة على أنه من المهم جداً أن يعرض نفسه غداً على الأخصائى ويستريح باقى اليوم.

قلت لعاطف وهو يستريح فى الحجرة نعمل (فركش) اليوم وهو اصطلاح إنهاء العمل سينمائياً ونستريح ولكنه قال لى: لا.. انتظرت معه وبدأ يدخل له العاملين والممثلين المتواجدين سائلين عن حالته، ويقول لهم إرهاق بسيط.. وأنا أنظر له وأتمنى أن ينام ليستريح، ومن كثرة المتواجدين منا داخل عيادة الطبيب، طلب عاطف أن نصعد إلى شقة الشركة التي نصور بها حتى نرى ما يمكن عمله.

وصعدنا وبعد قليل طلب منى استكمال التصوير وكأن شيئاً لم يحدث، ولقد حاول أن يفهمنى وأنا كنت معه عند الطبيب أن ما حدث لا يعدو إلا أن يكون إرهاق شديد

من عدم نومه وسهره وهو يعمل الديكوباج للفيلم ليلا، أما حكاية اللغط هذا الذى عنده فى القلب، فهو يأخذ علاج ولا يسبب له أى مشاكل، كنت فى حيرة هل هو يهون الأمر على أم هو مريض فعلاً؟. وأكملنا التصوير كاملاً حسب البرنامج.

ولكن الأيام بعد ذلك أثبتت أن عاطف كان فعلا مرضه معضل وإنه كان لا يجب أن يعلم أحد بهذا المرض كما أوضحت من قبل، بل الذى حدث بعد ذلك أنه وليثبت أنه غير مريض كثف العمل اليومى بشكل غير طبيعى، بالرغم من أنه أصلا كان مكثف، وأصر بشكل به صلابة الصعيدى أن تكون حركته معنا بكامل نشاطها.. حتى أنى فى أحيان كثيرة فى الفيلم اعتقدت أن ما قاله لى عن أنه مرهق صحيح وأن هذا الطبيب المعجب بأجهزته الجديدة من ألمانيا قد غالى فى حالته. وعندما عرض الفيلم قوبل باستحسان كبير جدا من الجمهور والنقاد وأغلب المحافل الثقافية.

حكاية البدرون.. وحكايات أخرى

فى أحيان كثيرة نسعى نحن السينمائيون لعمل الأفلام لظروف قهرية حتى نستطيع أن نعيش. فقد حدث معى فى كثير من الأحيان أنى صورت فيلم لحاجتى إلى الماديات وخاصة فى بداية حياتى الفنية، وفى اعتقادى أن هذا يحدث عندنا فى مصر بكثرة لضعف أجور الفنيين ولوجود - فى وقت سابق - صناعة سينمائية مستمرة وموضعات كثيرة ربما جزء كبير منها يحمل مضمون متواضع وغرض ترفيهى، إلا أنها كانت أفلام تفتح بيوتنا أولاً وأخيرا.. والقليل جدا منا على مستوى التصوير السينمائى من يستطيع أن يرفض عمل فيلم ما إذا كانت ظروفه المادية تسمح بذلك، وربما أنا بدأت من عدة سنوات أنتقى عملى فى الأفلام وخاصة تلك الأفلام التي لا تحمل أى هدف إلا التسلية، فقد أصبحت فى وضع نفسى وفنى وتقنى لا أستطيع معه بأى حال من الأحوال أن أتعامل وأصور هذه الأفلام المتواضعة ولن أقول التافهة.. فكل سينما العالم بها هذه النوعيات المتواضعة الخاصة بالتسلية ونوعيات أخرى كثيرة من دراما جيدة إلى بوليسى إلى اجتماعى.. إلخ.

ولكن جل دهشتى من (عاطف الطيب) أنه أعطانى يوما سيناريو فيلم (البدرون) وكنت مسافراً إلى خارج البلاد مع ابنى فى رحلة صيفية، وطلب منى قراءة السيناريو أثناء رحلتى، كان عاطف قد صور فيلم ناجح باسم (ضربة معلم) مأخوذة

قصته من وقائع حقيقية حدثت فى المجتمع المصرى صاغها السيناريست بشير الديم وكذلك بدأ فى تصوير فيلم (أبناء وقتلة) بعد نجاح فيلم (البرئ) بالرغم من كل ما حدث له من حذف.. وفى أثناء رحلتى بدأت أقرأ السيناريو وهو للمؤلف الفنان المخضرم الأستاذ عبد الحى أديب صاحب رائعة يوسف شاهين (باب الحديد).. والحقيقة وجدت الموضوع عبارة عن ميلودراما يحاول أن يلبسها ثوباً عصرياً.. ورغم من أن السيناريو مكتوب بإتقان حرفى كعادة كاتبنا الكبير، إلا أنى لم أحب الموضوع وتعجبت أن عاطف يريد أن يصنع هذا الفيلم!!!

وعند مقابلتنا قلت له رأيى بصراحة شديدة كما تعودنا وقابلنى بابتسامته الجميلة وقال لى ببساطة أشد.. سعيد لازم أعمل الفيلم ده!!!

تعجبت فى داخلى من موقفه.. فهو لا يحتاج لمجد جديد والحكاية مش فيلم وخلاص.. فأنا أعرف مدى تدقيقه فى اختيار الموضوعات وقلت له: أنا مش فاهمك؟ ما هى الضرورة حتى نعمل فيلم ميلودراما ليس من لونك أو حتى اتجاهك.. أفهمنى أنه سيكون كذلك كما تعودنا، وفاجأنى بقوله أنى وعدت والدى بالحج إلى بيت الله الحرام وهو يريد أن يوفر لهم مبلغا محترما لأداء الفريضة.. أحببته أكثر من قبل. وقبلت العمل فى الفيلم بالرغم من أنى لم أصوره بعد ذلك لتأجيل التصوير أكثر من مرة، ولقد كان عاطف إنساناً كريماً جداً ونبيل مع عائلته ويمد لهم يد العون دائماً، ولقد بدأ أخيه الصغير - أيمن - يعمل معنا فى الإنتاج كمساعد فى فيلم (كتيبة الإعدام) وكنت أعلم أنه يقف بجانب أخوته البنات ووالده المسن بشكل إنسانى، وعاطف الطيب إنسانيته تحرك مشاعره وله فى هذا مواقف عدة شاهدتها وعشتها معه، أتذكر أننا أنهينا تصوير أول أفلامه (الغيرة القاتلة) فى ثلاث أسابيع ونصف وكانت خطة العمل أن ينتهى تصوير الفيلم فى أربعة أسابيع، فبإصراره أن يعطى العمال فى الإضاءة والكاميرا وباقى الحرف فرق النصف أسبوع مكافئة لهم على

إنجاز عملهم بسرعة، هذا بالرغم من الضائقة المالية التى كان يمر بها إنتاج الفيلم، فقد كانت نهاية تصوير الفيلم بالإسكندرية، ولقد طلب منه بعض الممثلين باقى أجورهم كاملة قبل انتهاء تصوير الفيلم، مما جعله يسافر ليلا بعد يوم التصوير المرهق إلى القاهرة وكنت معه ومعنا شريف إحسان بسيارته، ليحضر مالاً - واستلفه - ونعود فجراً لنستأنف التصوير، وكان حينما يغضب من أحد أثناء التصوير ويوجه له كلام يؤله يصالحه قبل إنتهاء اليوم وينهى هذا الخلاف، بل فى كثير من الأحيان يشغل معه بعض المساعدين فى الإخراج كبار السن.. وكانوا لا يفعلون شيئاً.. بل ربما عبئ على الفيلم ولكن حتى يحصلون على أجور ويعيشون، وكان هو يقوم فعليا بأعمالهم.

وحينما ذهبت معه ليشترى سيارته (الفولكس فاجن) الرمادية بالتقسيط من أحد الوكلاء بالقرب من ميدان عابدين قال لى ما معناه: الواحد بيبقى مكسوف وهو راكب عربية لوحده.. والناس فوق بعضها فى الأتوبيسات ومش عارفه تروح شغلها!.. قلت له أن ما تقوله وشعورك هذا سمعته من قبل من الكاتب الصحفى الفنان حسن فؤاد، ولقد كان يركب سيارة (فولكس) مثلك الآن، ولم يغير عاطف السيارة حتى مماته لشعوره هذا المرهف.. فيكفى أنها وسيلة مريحة لتنقله لعمله.

وحين تزوج (عاطف) من حبيبته (أشرف) بعد قصة حب طويلة.. كان ذلك أثناء سفرى إلى تونس وتصويرى فيلم (بستان الدم) مع المخرج أشرف فهمى.. وحين رجوعى.. وجدته يتأسف لى بأنه لم ينتبه أن يوم زواجه هو نفس يوم ذكرى وفاة زوجتى الأولى، ولكنى خففت عليه وأفهمته أنى لست من ذوى العقول المتحجرة.. كان (عاطف الطيب) تحركه إنسانيته فى الحياة.. وهى الإنسانية التى جعلت أفلامه واقعية تحمل هذا الصدق.. وكل هذا الحب منا.

وحين تشاهد فيلما من أفلام عاطف تستطيع أن تتعرف على (عاطف الطيب)

الإنسان، فقد قدم نفسه فى شخوص أبطاله فى الأفلام، يمكنك أن تتعرف على ملامح النبل والشهامة والرجولة مقابل المذلة والقهر والخداع.

ولقد كان يدهشنى بتلك التفاصيل الفيلمية التى تظهر مدى تمتعه بفهم الشخصية التي يعرضها على الشاشة، إنه حقا كان موهبة فذة.

قال عاطف الطيب يوما (أننا نعيش واقع تغمره الأحزان اليومية.. والسينما مؤثرة بشكل كبير فى سلوكيات الناس ولابد أن نناقش هذا الواقع ونسجل أحزان الناس ونحاول بقدر المستطاع أن نغوص فى أعماقهم ونطرق بود على أسباب متاعبنا.. هذا هو هدفى)

وجل مشاكلى الفنية وحكاياتى فى أفلام عاطف الطيب كان مع الألوان، فبما أننا نتبع أسلوباً واقعياً فى التصوير، فاحترام ظروف رؤية الواقع أساسية ولكن للأسف الشديد هناك كثير من هذا الواقع المرئى سيء الألوان، بمعنى أن تركيبات الألوان فى الحوائط والأثاث والمكان وظروفه ليس به أى تناسق أو تجانس لونى، وقد يقول البعض.. وما هذا العيب..؟ فإنك واقعى الأسلوب! ولكنى اختلفت فى ذلك كثيرا فإن واقعية الأسلوب ليس معناها التصوير التسجيلى للحدث والمكان فهذا شئ مختلف تماماً، نحن نصنع فيلما واقعيا، لذا من الواجب أن ننسق ولو جزئيا الألوان حتى تكون ملائمة بصريا وكذلك فيسولوجيا **فنحن فى السينما نملك فن الاختيار** ونحن نحاكى الواقع ولا ننقله كما هو تسجيليا (وثائقيا)، ولذلك كانت الأماكن الحقيقة التى نصور بها كثيرا ما تسبب لى مشاكل من هذا الاتجاه اللونى وبما اهتمامى الزائد بدور الألوان فى السينما من بداية حياتى جعلنى أكثر حساسية فى التحديد والتركيز فى الألوان وملائمتها فى المكان للحدث الدرامى، فى أحيان كثيرة كنا نبحث عن مكان آخر أحسن لونيا، ولكن فى أغلب الأحيان كان يفرض على المكان كواقع لا بديل عنه وخاصة إذا كان يعجب عاطف، وكانت هذه المشكلة تؤرقنى كثيرا فى كيفية

عمل توازن بين ما أصور فنيا وبين اللون بكل مدلولاته، وهذه بالمناسبة كانت دائما من مشاكلى مع المخرجين الآخرين، وخاصة أن ظروف معملنا السينمائى لا نستطيع من خلالها أن تعطى إمكانيات فنية متطورة، وسأضرب مثلاً مع ذلك فى فيلمين مع عاطف كان المعمل بهما يكاد يصيبنى بالجنون، فى فيلم «سواق الأتوبيس» مشهد الأصدقاء فى سفح الهرم.. فالمعمل لم يستطيع أن يضبط ظروف طبع هذه اللقطات بشكل متقن، وكذلك بعض لقطات فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) والخاصة بالكافتريا.

وفى أحيان كثيرة كنت أسيطر لونيا بالإظلام التام.. أى السواد لظروف الحدث.. وكان ذلك أفضل بكثير من لون الحائط إذا أعطيته نورا.. فكان سيقلب معايير اللقطة والمشهد تماماً وسأسوق مثالاً لذلك، فى مشهد رجوع أحمد زكى إلى منزله مخموراً فى فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» وليفتح له باب الشقة والده، فقد اعتمدت فى هذا المشهد على اللون الأسود كمساحة مسيطرة على المكان.. أولاً: لطبيعة الزمن - بعد الساعة الثالثة صباحا - ثانياً: لنوع الدراما حيث أحمد زكى محطم نفسيا من فشله بالارتباط بآثار الحكيم، فقلت لعاطف أنى أرى أن يكون أحمد هنا سابحا فى الظلام فهذا أحسن كثيرا لحالته واستقبال والده له، فالوالد هو الآخر يتألم من حال ابنه، ولقد وافقنى وساعدنى عاطف بأن جعل حركة الممثلين تتبع شظايا الضوء الآتية من لمبة السلم أو إنعكاس ضوء من الشارع.. هنا كان اللون الأسود وهو أحد مميزات (الواقع التعبيرى) يزيد المشهد جمالا ومعنى وهروبى من لون الحوائط.

مثل هذه التصرفات ستجدها فى كثير من مواقف أفلامى مع عاطف، حيث أحاول تذليل الألوان وتطويعها بقدر الإمكان، ولكن بكل صدق لم استطع أن أطوع ذلك كاملاً.

العمل مع أسامة أنور عكاشة
فى
(كتيبة الإعدام)

شهد هذا الفيلم أول صدام أو خلاف بيني وبين عاطف فى تنظيم أوقات العمل. فقد كنت أعلم علم اليقين بخطورة مرضه، بالرغم من أنه كان يدعى أن أموره الصحية ومرضه شيء بسيط.. أنه يعانى من أزمات حقيقية بسبب مشكلة قلبه وحاولت أن أقلل ساعات العمل.. ولكن كان العجيب أن عاطف زاد من معدلات العمل بشكل غير مسبوق، فليس من الممكن أن نعمل لمدة ١٨ ساعة مثلا ولا نستريح إلا أربع أو خمس ساعات ونعود للعمل مرة أخرى، ولهذه الظروف القهرية فى العمل كان يهرب من العمل معه بعض الفنيين والعمال، وفى أحد المرات انهينا العمل حوالى الساعة الثالثة صباحا وطلب عاطف أن تبدأ الكاميرا عملها فى الساعة الثامنة صباحاً، ذهبت إليه منفردا طالبا منه الراحة، فأنا لا أستطيع أن أعمل حاليا بهذا الشكل يومياً.. فجسدى يتطلب الراحة.. كان رد عاطف غريب على.. وبشكل درامى إذ قال: بكرة يا سعيد الواحد يشبع راحة. وفهمت قصده.. يقصد الموت! وزاد حنقى منه، وقلت له بشكل صارخ: عاطف إذا كنت أنت عاوز تموت فأنا مش عاوز أموت!!! وأكملت حديثى له بأن ما يفعله شيء من الجنون.. الفيلم له خطة على الورق سينتهى بها ولا داعى أبداً لهذا الضغط المستمر على صحتنا ووقتنا، للأسف غضب عاطف

منى هذه المرة.. ووجه كلامه إلى مدير إنتاج الفيلم قائلا: خللى الكاميرا الساعة العاشرة.. وسكت وأنا مؤمن بأن عاطف الطيب ينتحر عن طريق العمل.. حقاً أنه يحب عمله جدا، ولكنه قرر أن يصنع أكبر عدد من الأفلام فى عمره الذى يستشعر بأنه قصير.

* * *

عندما قرأت سيناريو «كتيبة الإعدام» وقلت ملاحظاتى لعاطف وهى أغلبها ملاحظات فى طريقة السرد بين الحوار والصورة حيث كان السيناريو طويل بالنسبة لفيلم.. وثانيا كان فى اعتقادى أن الفيلم يغلب عليه الصدفة فى بعض المواقف.. وهى تضعف من بناء التركيب العام للفيلم، وأنا شخصيا محب ومنحاز لكتابات أسامة أنور عكاشة، وأحب أن يظهر الفيلم فى أحسن صورة ممكنة، ولم تسمح ظروف عملى فى معايشة هذا الفيلم منذ البداية حيث كنت أصور مع الصديق المخرج على عبد الخالق فيلم (الحقونا) حتى أننى فى آخر أسبوع من هذا الفيلم، عملت في تصوير الفيلمين معا، واحد فى الصباح والثانى ليلا.. ولكننى طلبت من عاطف التأجيل لأنى تعبت ولا أستطيع الاستمرار فى التصوير بهذا الوضع.. حيث أجل التصوير لمدة نصف أسبوع حتى أنهى عملى مع على عبد الخالق، لذا لم أعايش فيلم «كتيبة الإعدام» كما يجب وإن كنت قد قلت كافة ملاحظاتى قبل التصوير، كانت عندى كذلك مشكلة فنية فى هذا الفيلم إذ أن رئيس عمالى الممتاز (فوزى لبيب) كان قد أصيب فى عينيه بمرض (المياه البيضاء) ولم يستمر معى فى الفيلم بعد إجراء العملية، وبالتالى كان معى صبية لا يفهمون أسلوبى وسرعتى فى العمل وكانت إحدى ميزات عملى، وعلى ما أتذكر أن كان هناك بعض المشاكل الإنتاجية التي تسبب تعطيل العمل، حتى أنه تم تغيير مجموعة الإنتاج فى منتصف الفيلم.. كل هذه العوامل مع التوتر الذى حدث بينى وبين عاطف فى زيادة ساعات العمل جعلت

علاقتنا بها شيء من البرود.. والحقيقة التى أعلمها أنا جيدا أن لا راحة مع عاطف فى العمل لشعور السابق الذى شرحته وليثبت كذلك فى السوق السينمائى أن مرضه لا يؤثر على أى شيء بل أنه أكثر نشاطاً.. وبالطبع كان ذلك غير صحيح، فبين اللقطة والأخرى كان عاطف يجنح إلى ركن من الديكور وينام على الأرض على ظهره وكله إجهاد وتعب وأنا أحاول أن أطمئن عليه.. وهو يكابر ويقول لى أنه سهر أمس على عمل الديكوباج ولذلك فهو مرهق.. نفس الكلام السابق الذى قاله بعد أول أزمة مرضية له عند الدكتور فى التصوير أثناء تصوير فيلم (ملف فى الآداب).

واستمر الحال فى الفيلم على هذا المنوال.. والفيلم كان مرهقاً فى عمله مثل الأفلام السابقة.. لا شيء بسيط ولقد صورنا كعادة عاطف فى أماكن جديدة وحقيقية، ومع ممثله الأثير نور الشريف الذى كان يحضر إلى مكان التصوير قبل الجميع، فهو نشيط الغاية مهما أنهينا العمل فى ساعة متأخرة من الليل، وكان ذلك يساعد عاطف كثيراً فى اعطائنا مثال جيد لنشاط نور.. ولكن هيهات بين عملنا الشاق المستمر من لقطة إلى لقطة وبين الممثل الذى يجلس مستريح بين تحضير اللقطات ويأتى ساعة عمل البروفات والتصوير فقط، وفى أحيان كثيرة يكون فى مكان مكيف مريح.

كانت فكرة سيناريو فيلم «كتيبة الإعدام» مبنية على قصة متخيلة عن سرقة فلوس ومرتبات الجيش الثالث أثناء حصار مدينة السويس، يتهم بسرقتها (نور الشريف) واللص الحقيقى يفلت بالأموال ويعيش حياة الانفتاح الاقتصادى والبذخ الذى عم البلاد بعد حرب ٧٣، ومن خلال هذه الفكرة تأتى المعالجة الجدية للمؤلف أسامة أنور عكاشة فى الاسقاطات التى وضعها على التغيرات التى حدثت فى المجتمع المصرى وأن مازال به أناس شرفاء يحاولون الإصلاح حتى فى جهاز الشرطة الشاب.. والحقيقة أن الفكرة فى منتهى النضج ولكن فى اعتقادى كانت معالجتها سينمائياً

من عاطف بها شكل من المعالجة البوليسية، وكذلك لعبت الصدف بعض الحلول فى المعالجة.. ولكن كان الفيلم صرخة للتغير يطلقها عكاشة والطيب.. وحقا إنها عنيفة دموية.. ولكننا فى أمس الحاجة إليها، بل إن الأمور كانت قد تفاقمت أكثر من ذلك وهذا جعل للفيلم حدث مؤثر.. ولكن الفن لا يستطيع التغيير.. فهو ينبه فقط ويرشد وتكون ثوريته فى حدود إطار عرضه ومناقشته وجماهيريته.

(ضد الحكومة)
والعمل لساعات طويل

يقول أحمد زكى المحامى الفاسد الذى رجع إليه الوعى والضمير بعد إصابة نجله فى حادث السيارة بالفيلم وفى خطبته العصماء في النهاية: (تفتح وعى بعد التجربة الناصرية، آمنت بها ودافعت عنها، فرحت بانتصاراتها وتجرعت مرارة هزائمها وانكساراتها، هنت عندما هان كل شىء، وسقطت كما سقط الجميع فى بئر سحيق من اللامبالاة والإحساس بالعجز وقلة الحيلة.. ادركت قانون السبعينيات ولعبت عليه وتفوقت).

هذه الجملة تخلص معنى الفيلم بأكمله.. بل تلخص كفاح أمثال عاطف الطيب وكل جيله وما حدث لهم من صدمة وانكسار فى مرحلة السبعينيات ولكنهم لم يسلكوا طريق الفيلم الشائن، فكل جيلنا عانى من هذا التفسخ والسقوط السريع، وما السينما التى تبناها (الطيب) إلا نوع من التحريض على التغير إلى الأحسن والأمثل ونبذ هذه السلبيات والهنات القاتلة، ومن أول أفلامه حتى الآن ثم وبعد ذلك، فإنه يقول فى اختياره لأفلامه (إنى أختار أفلامى لتحليل الواقع فهذا هو الاتجاه الذى اخترته لنفسى).

وفى سبيل ذلك يبحث دائماً على هذه الموضوعات فى كل مكان وحين نشر الكاتب الصحفى الكبير وجيه أبو ذكرى سلسلة تحقيقاته عن (مافيا التعويضات) فى جريدة

الأخبار، اتصل به عاطف الطيب وطلب منه عمل فيلم على ذلك الموضوع، وبالفعل أرسل المنتج الفنى الأستاذ سعد شنب لشراء الموضوع، وتمت جلسات عمل بين عاطف وكاتب السيناريو بشير الديك والمؤلف وجيه أبو ذكرى، أثمرت هذه الجلسات على إضافة من عاطف إلى الموضوع بأن يختصم المحامى الحكومة لأنها مسئولة عن هذا التسبب وليس عامل التحويلة وسائق الأتوبيس فقط، ولقد كانت فكرة كما قال الأستاذ وجيه أبو ذكرى: بمليون جنيه، فعاطف يريد أن تكون القضية مؤثرة ويريد أن يصنع فيلما جريئاً مثل باقى أفلامه يضع فيه وجهة نظره بأن واجب الحكومة الأول هو المحافظة على حياة المواطنين بكل السبل، وليس الهروب من المسئولية واختلاق الأعازير والمبررات.؟

الشيء الجديد بالنسبة لى شخصيا أن هذا الفيلم هو الوحيد الذى لم يتصل بى عاطف ليعطينى السيناريو كعادته، بل الذى اتصل بى الأستاذ سعد شنب محدداً ميعادا لى فى منزله مع عاطف، ولقد أزعجنى هذا لأنه لم يحدث من قبل وعلاقتى مع عاطف علاقة حميمة، فاتصلت به متعجبا أن يصلنى السيناريو عن طريق غير طريقه، ولكنه أفهمنى أنها فكرة الأستاذ سعد فهو كما علمت صديقك كما أنا صديقك، مضى عشرة أعوام منذ صورت لعاطف أول أفلامه عام ١٩٨١ فنحن فى عام ١٩٩١ وعاطف كما هو ذلك الإنسان الودود المكافح المتواضع المتحفز دائماً لعمل شيء جديد ومؤثر، لكن الذى تغير كثيرا ولاحظته أثناء العمل معه فى هذا الفيلم هو أنه أصبح أقل حركة وأكثر قلقا من قبل.. ودائم الجلوس أثناء العمل.. وهو يعطيك الإحساس بأن لا شيء هناك تقلق عليه بخصوص صحته، تكلمنا فى السيناريو ولكن كان كلامنا فيه تفاهم لأن المعالجة نحن متفقين عليها ولقد صنعنا مثلها فى أفلامنا من قبل، ولقد صمم على إحضار أتوبيس حقيقى (خردة) من هيئة النقل العام ليصدمه القطار، وهذا أحببته فأنا أعرف عاطف كيف يكون مصراً جداً فى طلباته

الفنية وهذا فى صالح الفيلم، وبدأنا العمل فى الفيلم بنفس مفهوم الواقعية المرئية فى الصورة التى تخدم الدراما.

من ميزات (عاطف الطيب) الفنية أنه يقطع المشهد فى الفيلم إلى عدة لقطات تفصيلية وعامة بحيث يعطى إشباع فعال للمشاهد، وتزيد هذه اللقطات للزوايا عنده بحيث تستغرق وقتاً أكثر في التنفيذ.. فى التصوير.. وبالتالى يجب أن يكون من يعمل معه فى التصوير سريع وجيد ورغم ذلك فإن هذا يجعلنا نعمل لساعات طويلة أكثر من المعدل الطبيعى للعمل، ولقد كانت هذه مشكلة معى فى فيلم (كتيبة الإعدام) لخوفى عليه، ولكني علمت أنه مستمر على هذا المنوال فى أفلامه التي صورها مع غيرى بعد ذلك لم أثير هذه القضية معه لأنى أيقنت أنه لا فائدة ترجى من ذلك، وخاصة أثناء تصوير مشاهد قاعة المحكمة وهى حوالى ثلث الفيلم، حيث يتواجد حوالى ٥٠٠ شخص (كومبارس) غير الممثلين يومياً هذا بخلاف الأجر الباهظ الذى يدفع فى إيجار القاعة، وكانت مشكلتى الأساسية فى تركيب وفك الإضاءة يوميا حيث أن القاعة تعمل فى الصباح كمحكمة ونحن نعمل بها بعد الساعة الثالثة، وغير مسموح لنا بترك أدوات الإضاءة معلقة، مما سبب إرهاق شديد لعمال الإضاءة فى الفيلم بحيث يتم التركيب قبل التصوير بساعتين أو أكثر ويتم فك الإضاءة لهذه المعدات بعد إنتهاء التصوير فى الساعات الأولى من الفجر.. وهكذا، وكانت طريقتى فى فراش إضاءة التصوير للقاعة بحيث استطيع أن أتجنب حركة (الكرين) الرافعة التي استعملها عاطف فى هذا المكان بكثرة، حتى أنى سقطت أنا والزميل سامح سليم فى أحد المرات من هذه الرافعة لولا ستر الله لأصابنا إصابات بالغة، وإحقاقاً للتاريخ كان أسطى الكرين (الزر) - رحمه الله - هو بطل هذه الشوطات الصعبة المركبة بشكل كبير.

إن عاطف يملك موهبة فى اختياره للممثلين فى أفلامه وحتى الأدوار البسيطة

الثانوية، وأذكر مرة أنه كان يعانى من ممثل ثانوى فى دور بسيط فى فيلم (كتيبة الإعدام) وكان يثير له أعصابه، فهمست له بتغييره، ولكنه قال لى أنه شخصية غبيه كما ترى وسمجه ولهذا أنا متحملة علشان الشخصية فى الفيلم كده، وهو أحسن من يؤدى ذلك.

ولقد تعجبت بشدة حيث علمت أن الممثلة (لبلبة) هى بطلة الفيلم وناقشته فى ذلك، وكان مفهومى أن الناس تعرفها كمونولوجست وممثلة خفيفة ظريفة كيف تضعها فى دور بهذا الثقل والجدية!!.. ولكنه قال لى سترى يا سعيد ممثلة ذات شخصية جديدة فى هذا العمل وبالفعل كان ذلك.. بل كان استمرار لهذا فى فيلمها التالى معه (ليلة ساخنة) بعد ذلك.. الممثل عند عاطف الطيب هو نصف الرؤية.. ونصف الثقل فى الفيلم ولهذا تجد جميع أفلامه بها الممثلين فى أماكنهم الحقيقية وعلى قمة ذلك لاشك أحمد زكى فى فيلم (البرئ).

وربما لم يحدث أى إضافة جديدة فى هذا الفيلم فى أسلوبى الجرئ معه، فاستمرارية ما فعلنا معا من قبل كان موجود بهذا الفيلم، ولكن ربما مشهد ضرب المحامى فى قسم الشرطة قد طلبت أن استعمل فيه إظهار أدوات الإضاءة كنوع من عدم المألوف فى مثل هذه الأحداث غير الطبيعية، وكذلك وضعت أحمد زكى هو الوحيد فى بقعة الضوء القوى ومن يضربوه فى ظلام ربما فى هذا المشهد قلت شىء عن المحامى بصريا.. بأنه يتطهر من أخطائه بالرغم من كل هذا الضرب الذى يلقاه.

وكانت شقة ومكتب المحامى في الفيلم كالسوق كما قال لى عاطف ولهذا عملت على ذلك فى شكل الإضاءة وأثناء العمل ولخصتها ليلا بضوء أزرق مقصود وكأنها شارع وليس منزل، وهذا كان واضحا جدا فى الفيلم.

يتميز عاطف بخيال بصرى جميل ولكن الصورة كانت عندنا ليس الجمال فقط **ولكن يجب أن تكون الصورة بجانب جمالها موحية**.. وهذا الأهم.. وفى مشهد وجود

المحامى فى (الكباريه) وتلتقطه الساقطة وتتشاجر معه لأنه هو السبب فيما هى فيه، تعمدت أن أضعه فى إضاءة منفصلة صفراء تميل إلى المسحة البرتقالية، لكتابة هذا اللون فسيولوجيا بالحالة النفسية والضيق الذى أصابه.. وبالرغم من أن هذه الأمور تمر مر الكرام ولا أحد يهتم بتأثيرها.. إلا أنه من المهم أن يضع صانعى الأفلام كل ما يحلمون به على الشاشة بشكل ما وسيشعر بها مشاهدين ما.

أثناء تصوير هذا الفيلم توفى صديقنا الناقد المخرج سامى السلامونى فجأة ولقد أصابنى ذلك بكم شديد من الحزن وكذلك عاطف ولقد بدأت مرة أخرى أشعر بالخوف على صديقى عاطف ولكنى أجده مستمر فى العمل بشكل قوى.. ولكنى كنت أستشعر وبشكل متشائم أنه يسعى إلى النهاية. ولذا يأكل الوقت أكلا.. استسلمت للقدر وما يمكن أن يفعل. وعندما عرض فيلم ضد الحكومة استقبل بآراء متناقضة.

الأوراق المفاجأة

فاجأني صديقي د. شريف صبرى الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية عندما علم بأنى أقوم بإعداد كتاب عن ذكرياتى مع الصديق المرحوم عاطف الطيب بشيء لم يكن ليخطر على بالى، حيث أنه فى شهر مارس عام ١٩٩٠ وخلال إعداده لأسانيد رسالة الدكتوراه الخاصة به وموضوعها (تقنين التصوير القصصى كرسالة إعلامية فى مصر)، قد قدم عدة أسئلة فى ورقة استبيان لمجموعة من المخرجين هم: كمال الشيخ وسمير سيف وإبراهيم الموجى عاطف الطيب، وعندما اطلعت على ورقة إجابات عاطف الطيب وهى بخط يده، وجدت فيها وثيقة هامة لطريقة تفكيره وعمله وتوجيهاته للعاملين معه وعلاقته الفنية بهم، وهو ما أهتم به فى كتابى عنه، بل لقد خصنى ببعض الكلمات التى أسعدتنى وأحزنتنى فى نفس الوقت.. لأنه لم يستمر معنا كما كنا نحب.

ولقد وجدت من الأهمية أن أنشر هذه الأسئلة وإجاباتها كاملة هنا، فهذا كتاب وثائقى من مصور عمل بالقرب من مخرج أحببناه فى شخصه وأفلامه وفنه، وإذا كان هناك بعض التكرار فى معلومات كتبها عاطف فإنى تركتها كما هى لأنها من يده وتعتبر وثيقة للتاريخ.

والآن إلى نص الأوراق.

الأستاذ المخرج/ عاطف الطيب

بعد التحية..

نود أن نشكر سيادتكم على إجابة أسئلة هذا الستبيان، وعلى وضع خبرتكم الثمينة في موضع البحث العلمى.. وليس هذا بالغريب عليكم، فلاشك أنكم تقدرون مسئولية توثيق هذه الخبرات لتنفع الدارسين فى هذا الميدان..

ويهدف هذا الاستبيان إلى استكشاف دور الرسوم التوضيحية فى خدمة المخرج السينمائى، كجزء من رسالة دكتوراه بعنوان «تقنين التصوير القصصى كرسالة إعلامية فى مصر» مقدمة إلى كلية الفنون التطبيقية (قسم التصوير الضوئى والطباعة).

وتستطلع الأسئلة التى يتضمنها الاستبيان، آراؤكم الشخصية فى مشكلات الإبداع التي يواجهها المخرج السينمائى المصرى، من حيث توضيح أفكاره لنفسه شخصيا، ومن حيث توصيل أفكاره لمساعديه الذين ينفذونها (مدير التصوير – مصمم المناظر – مدير الإنتاج) والممثلين.

مع خالص شكرى واحترامى..

الباحث/ شريف صبرى

المخرج/ عاطف الطيب

معلومات وثائقية عن المخرج:

تاريخ الميلاد: ٢٦ ديسمبر ١٩٤٧

عدد الأفلام التي أخرجتها تقريبا: فيلمين قصيرين ثم أربعة عشرة فيلما طويلا.

الجوائز والتقديرات التى نلتها:

١- جائزة العمل الأول عن فيلم سواق الأتوبيس عام ١٩٨٢ من مهرجان قرطاج للسينما العربية والإفريقية.

٢- جائزة السيف الفضى عن فيلم سواق الأتوبيس عام ١٩٨٢ من مهرجان دمشق الدولى.

٣- تم عرض فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» فى قسم نصف شهر المخرجين فى مهرجان كان الدولى ١٩٨٥.

٤- الجائزة الفضية من مهرجان بيونج يانج بكوريا الشمالية عام ١٩٨٧ عن فيلم البرئ.

كيفية الإجابة:

ستجدون فى رأس كل صفحة مجموعة من الأسئلة التى تتصل بموضوع واحد، وليس مطلوبا الرد على كل سؤال، وإنما هو الاسترشاد بهذه الأسئلة كإطار للموضوع والاسترسال حول الموضوع بحرية، وسيقوم الباحث فيما بعد بتصنيف الآراء التى وردت فى كتاباتكم.

ويفضل الاستشهاد بأفلامكم للرجوع إليها، ونرجو إمدادنا بأى مسودات أو رسوم كروكية أو السماح لنا باستنساخها، لإرفاقها مع الرسالة.

المخرج/ عاطف الطيب

ما هى الطريقة التى تتبعها فى تجسيد فكرتك أو عمل ديكوباج اللقطة؟ بكتابة وصف لفظى وتحسين الفكرة على الورق؟ بعمل رسوم كروكية سواء بنفسك أو بالاستعانة برسام؟ بخلق الفكرة عن طريق البروفات؟ وهل تلتزم بما سبق أن خططته أو تسمح بإمكانية الارتجال؟

الإجابة: منذ بداية التفكير فى الفيلم سواء كملخص أو كسيناريو يتكون لدى بشكل تدريجى كيفية الاقتراب التكنيكى فى الفيلم وأيضاً هذا الاقتراب يأخذ عدة محاور فى الغالب هى التى تسيطر على تفكيرى التكنيكى فى هذه المرحلة منها:

أ- التفكير فى حركة الكاميرا وحركة الممثل.

ب- التفكير فى شريط الصوت.

جـ - التفكير فى الجو العام الذى تدور فيه الأحداث.

د- التفكير فى أنسب الممثلين للشخصيات التى بدأت تظهر.

ثم بعد الانتهاء من كتابة السيناريو والاهتداء إلى الممثلين الذين سيجسدون الشخصيات تبدأ مرحلة البحث عن أماكن التصوير الخارجية وعمل مساقط أفقية لها وتصويرها فوتوغرافيا أو الوصول مع مهندس الديكور إلى حلول للأماكن الداخلية التى سيتم بنائها فى الاستوديو.. من هنا أبدأ فى الجلوس بمفردى لمدة لا تقل عن ثلاثة أسابيع أصيغ خلالها أفكارى التكنيكية على الورق من خلال ديكوباج مكتوب بشكل منفصل عن السيناريو المكتوب وأقصد هنا أنى لا أكتب الديكوباج على نسخة السيناريو ولكن على ورق خاص بى وأحاول فيه أن أحرص على تدوين أبسط التفاصيل وأعقدها بشكل مستفيض حتى أستطيع توصيلها إلى كل من حولى من

مدير تصوير ومصور ومدير إنتاج ومساعدى الإخراج وعامل الكاميرا بنفس التصور الذى كان لدى لحظة كتابة هذه التفاصيل.

وفى العادة نتيجة تفاعل تلك الأفكار المكتوبة مع أشخاص يتمتعون سواء بخبرة أو موهبة تكنيكية أخرى ينتج تطوير لهذه الأفكار نعمل بمقتضاها أثناء التصوير ومن هنا ترى أن الديكوباج الذى تم صياغته بمفردى يكون كما لو كان هو فاتح أو مفجر لأفكارى وأفكار كل من حولى على أن يكون مستقر داخلى ما هو الأسلوب الذى ينفذ من خلاله لأنه أحياناً يقترح البعض بعض الأفكار الجميلة أو البراقة ولكن قد تكون خارج سياق الأسلوب الذى ينفذ الفيلم من خلاله.

عندما تتصور مشهدا يتضمن عدة لقطات متراكبة أو عدة حركات للكاميرا من زوايا مختلفة لتغطى حركة واحدة للمثلين فى المشهد فهل تستخدم وسيلة للسيطرة الذهنية على هذه المتغيرات المتشابكة مثل تكرار البروفات للوصول إلى خطة العمل؟ أو عمل رسوم كروكية لتوضح المطلوب؟ أو تشرع فى التنفيذ فورا اعتمادا على خبرتك السابقة بمثل هذا النوع من التداخلات؟

الإجابة: فى العادة فى المشاهد ذات الديالوجات الكثيرة أقوم بعمل بروفه للمشهد تكاد تقترب من بروفة المسرح بمعنى أنى أقوم بعمل ما يقرب ما يسمى Master للمشهد الذى من خلاله يتعرف الممثل على إيقاع المشهد كما أريده منه وثم عند تنفيذ المشهد سينمائياً طبقا للديكوباج السابق تحضيره والذى إلى حد كبير يكون هو المرجع الذى يسيطر ذهنيا على التطور المطلوب للمشهد أما فى المشاهد التى بها أعداد كبيرة من المجاميع فتكون البروفات فيها على نفس موقع التصوير معطل ومكلف اقتصاديا ومن هنا استعين بخبرتى السابقة.

ومن هنا ترى أهمية الديكوباج بالنسبة لى إذ من خلاله أكون قد وصلت إلى ما يقرب من ٥٠٪ من تصوراتى التكنيكية. وما على بعد ذلك إلا الاستفادة بفارق الوقت فى بلورة هذه الأفكار والتصورات.

ما هو الأسلوب الذى تتبعه فى إبلاغ الفنيين بتوجيهاتك؟ بالشرح الشفوى؟ بالسماح لهم بالإطلاع على نسختك من الديكوباج؟ عن طريق إجراء البروفات؟ بإطلاعهم على رسوم كروكية للمطلوب؟

وهل يحدث أن تفترض أن معاونيك على علم بما تريده ثم تكتشف أنهم لم يدركوا ذلك؟ وما هو نوع الأفكار التى يصعب على طاقم العمل من الفنيين والفنانين – أن يفهموه بدقة؟ وما هو فى رأيك سبب غموض مثل هذه الأفكار؟

الجابة: فى الغالب يتم طبع الديكوباج الخاص بى لإعطاء نسخة منه للمساعد الأول ونسخة للمساعد الثانى ونسخة لمدير الإنتاج الذى من خلاله يتم التعرف بشكل مادى لما يدور فى ذهنى ثم أثناء التنفيذ يتم استجلاء كل النقاط التى كانت غامضة بالنسبة بهم.

وبالفعل مع إجراء البروفات يتم اكتشاف بعض القصور فيما هو مكتوب فيتم تلافى هذا القصور مع طاقم الفنانين والفنيين أما بالنسبة للأفكار التي فى الغالب تكون غامضة فى الديكوباج هو ما يتعلق بتوجيهات الممثلين فجزء كبير منها خاص بالإحساس وإيقاع الأداء.

المخرج/ عاطف الطيب

هل تشعر أن عملية التكوين Composition فى الصورة المتحركة هو أمر ميئوس منه نظرا للتغير المستمر فى الصورة، بحيث لا يجدى التخطيط له؟ وهل تقوم بتكوين الصورة عند التصوير الفعلى أم تخطط لها مسبقا؟ وكيف تحس بالقيم التشكيلية فى الصورة.. عن طريق النظر من خلال الكاميرا؟ عن طريق رؤيتها فى شكل تخطيطى على الورق؟ وهل تشعر أحيانا بإحباط لأن ما تخيلته لم يظهر فى الصورة كما تريده؟ وما هو السبب فى ذلك؟

الإجابة: هناك عدة عوامل تؤثر بشكل فعال على جودة الصورة وإتيانها بالشكل المتخيل له من قبل وخصوصاً فيما يتعلق بجزئية التكوين منها:

١- شخص المصور ومدى إحساسه بجماليات الصورة فى تكويناتها المستمرة خصوصاً أثناء حركة الكاميرا

٢- المكان الذى يتم فيه التصوير.. فبالطبع عندما يتم التصوير داخل بلاتوه يختلف عنه الأمر فيما لو تم فى الشارع أو أى مكان خارجى نظرا لعامل الوقت وتأثير الشمس المفروغ منه لى لحظة التصوير.. وعدة أشياء أخرى..

لذلك اعتمد بشكل أساسى على مصور هو سعيد شيمى فى أغلب الأحوال جسور التخيل مشتركة بيننا بحيث أنه عند حركة الكاميرا بالتحديد يعرف ما شكل التكوينات التي تستهوينى والتى تم مناقشاتها من قبل فيما بيننا.. كذلك أفضل التصوير فى الغالب فى الأماكن الخارجية وخصوصا الأماكن المفتوحة كالشارع حتى أفرض إيقاع معين على الصورة لا يتوفر لو كان المشهد المصور فى داخل البلاتوه.. ومن هنا يكون التفاهم مع المصور المسبق هو الذى يكون أغلب التكوينات فى مشاهد الشارع التى فى الغالب يتم التخطيط لها ثم تصويرها بشكل مفاجئ

دون أن يشعر بها أحد من المتواجدين فى الشارع.

وإذا كان هناك مجال أو وقت فى التصوير فى الشارع لأن أبلور التكوين للمصور من خلال النظر فى الكاميرا فبالطبع يكون هذا هو الأسلوب الأمثل ولكنى فى التصوير الداخلى بالطبع بكون تحديد مفردات التكوين من خلال النظر فى الكاميرا سواء بالممثل أو الإكسسوار أو بالإضاءة وذلك حسب تفكير مسبق طبقا للديكوباج وفى الغالب يكون هناك إضافات أثناء التصوير سواء من جانبى أو من جانب مدير التصوير أو المصور.

أحياناً بالفعل عند رؤية الـ Rushes أشعر أن التكوين أو حركة الكاميرا لم تأت بالضبط كما تم تخيلها ولكن هذا فى حالات نادرة وهى الحالات التى اضطر لترك المصور يقوم بتنفيذ ما طلب منه فى الشارع بشكل مفاجئ وأحياناً أخرى تكون النتيجة أكثر جمالية مما تخيلته.

وأعتقد أن هذه التفاصيل التكنيكية يرجع السبب فيها إلى العامل الاقتصادى فى صناعة الفيلم حيث فى الغالب لا نستطيع توفير مجاميع وسيارات لعمل شارع مثلا فى الاستوديو لتصوير مشهد ما.

هل من الممكن التنبؤ بالشكل النهائى للفيلم قبل تنفيذه اعتمادا على قراءة السيناريو؟ وهل يمكن التنبؤ بالطول النهائى للقطة أثناء التصوير والشكل الذى ستقدم به بالنسبة لعلاقتها بما قبلها أو ما بعدها؟ وهل يمكن التنبؤ بإيقاع المشاهد أثناء التصوير؟ وهل يمكن أن تتوقع رد فعل الجمهور للقطة أثناء تصويرها؟

الإجابة: من الحتمى بالنسبة لى رؤية شكل الفيلم النهائى على الورق من خلال الديكوباج الذى أنهيه بالكامل قبل بداية التصوير ومن هنا أستطيع تحديد أطوال (بعض) اللقطات وبالتالى تحديد ولو بشكل تقريبى الطول النهائى للفيلم لأنى ساكون شديد التحكم فى الإيقاع الذى يتطلبه الفيلم. بل هناك سعى دائم إلى الحصول على ردود فعل خاصة جدا يتم التحضير لها قبل وأثناء التصوير وبالتحديد مثلا فى فيلم «سواق الأتوبيس» كنا نريد رد فعل ساخر ذو إحساس بالمرارة فى مشهد التاكسى عند رجوع زوج أخت حسن فيتم الكلام عن دراسة زوجته فى أحد معاهد تعليم اللغة الإنجليزية بشكل ساخر فعندما تنهره.. قمنا بعمل لقطة متوسطة من خلف ظهر حسن الذى يقود التاكسى ملتفتا إليها وإلى الكاميرا قائلا «سورى» فكان الرد شديد السخرية والمرارة فى نفس الوقت.. هذا بالإضافة إلى مشاهد الحركة والتشويق التى يتم التحضير لها بشكل تفصيلى جداً.

هل تعتقد أن الاقتصاد هو أمر ضرورى فى هذه المهنة أم أنه يعوق تدفق الإبداع الفنى؟ وهل يحدث بعد مشاهدة النسخة الأخيرة للفيلم أن ترى أن بعض المشاهد كان من الممكن تنفيذها بتكلفة أقل لأداء نفس الوظيفة؟ وكيف يمكن تجنب زيادة تكلفة المشهد؟ وهل يمكن التأكد عند تصوير اللقطة، بأنها تنفذ بأقصر الطرق للوصول إلى هدفك؟

الإجابة: بالطبع لأننا نعمل داخل سوق محدودة فانعكس هذا على اقتصاديات الفيل بحيث أصبح للفيلم حد أقصى لتكلفته لو تعداها لن يعوض هذه التكلفة بأى شكل. ومن هنا يراعى دائماً حدود التكلفة فى الفيلم المصرى إذا أخذ وقتا كبيراً أثناء التنفيذ. ويكاد يكون من النادر أنه بعد رؤية نسخة العمل أرى إعادة تصوير مشهد ما لأنه لم يرقى إلى ما كنت أتصوره. لذلك بالفعل عند التصوير يتم التأكد من خلال المصور ومن خلال المساعدين على كل التفاصيل التى جهزنا لها وحرصنا على ظهورها.

الخاتمة

يقول الكاتب الكبير توفيق الحكيم (تنبع الأصالة فى الفن من استيعاب الفنان للتراث الإنسانى، وبذلك يتسع مفهوم الأصالة ليشمل على ما يسمى - استنبات - من الجذور المحلية والعالمية معا).. وبهذا المفهوم نجد الأعمال الفيلمية لعاطف الطيب تعرض فى أى مكان وتفهم حتى بدون ترجمة، ولقد أرسل لى صديقى المخرج المصور شوقى يس الذى يعيش فى ألمانيا شريط فيلم «سواق الأتوبيس» مدبلج بالألمانية بعدما سجله من التليفزيون الألمانى وقد أهديته لعاطف، ولقد كان صدى أفلام عاطف الطيب بهذه الأصالة، يحمل روح جديدة للفيلم المصرى ربما كانت تفتقدها من زمن بعيد، ولقد كنت مصوراً سينمائياً محظوظاً لأنى عملت عدة أفلام مع عاطف وتعلمت منه وأحببت عمله وتمنيت أن استمر معه دائماً مصورا، ولكنه كان يعيش الدنيا بشكل سريع فى كل شىء.

ولقد كتب كاتبنا الكبير نجيب محفوظ عن عاطف الطيب قائلاً: فجعت حين علمت بخبر وفاة المخرج الشاب عاطف الطيب.. فرغم أننى لم أقابله قبل إلا أننى كنت أكن له إعجابا شديداً وذلك بعد أن شاهدت فيلم «الحب فوق هضبة الهرم».

لقد كان هذا الفيلم مهما بالنسبة لى.. ليس فقط لأنه مأخوذ عن أحد قصصى ولكن لأنه كان من آخر الأفلام التى شاهدتها. إن لم يكن آخرها قبل أن يضعف بصرى ولا أقدر على مشاهدة السينما.

لقد اكتشفت عاطف فى «الحب فوق هضبة الهرم» ولم أكن قد سمعت عنه بسبب بعدى عن المجال السينمائى.. وأكتشفت فيه عبقرية واعدة.. وعجبت حين علمت أنه مازال شاباً وتنبأت له منذ ذلك الحين بمستقبل كبير فى السينما المصرية لقد قدمت لى السينما المصرية عشرات من أفلام ولكن أعتقد أن «الحب فوق هضبة الهرم» من المعالجات السينمائية الجيدة التي لم تستغل الأصل الأدبى لأسباب لا تمت للأدب أو الفن بصلة وإنما حولت القصة الأدبية إلى شكل سينمائى متميز جعل منها بالفعل علامة هامة فى تطور السينما فى مصر. وجعل من مخرجها بحق – رغم صغر سنه – عميدا للخط الواقعي الحديث.

لقد كان رحيل عاطف فى رأيى خسارات متضاعفة وليس خسارة واحد. فقد كان شاباً فى مقتبل حياته. كما كان أملا للسينما المصرية فى وقت نحن أشد ما نكون لأمثاله من المخرجين الجدد الذين لا أعرف كيف يخرجون فى وسط المناخ السينمائى الحالى.

فلتتكاتف جهودنا لتكريم عاطف الطيب بأن نرصد جائزة سنوية باسمه لأفضل عمل سينمائى يقدمه مخرج شاب).

وعندما بلغنى نبأ انتقاله إلى الحياة الباقية فى صباح يوم حزين بعد رجوعى من التصوير، أخذت زوجتى تبكى وتنوح بحرقة شديدة، أما أنا فتحجرت الدموع فى عينى ولم استطع البكاء، تعجبت زوجتى من موقفى الغريب هذا، وزاد من تعجبها أنها رأتنى منذ عامين أثناء مشاهدة حفل توزيع جوائز الأوسكار الأمريكية على شاشة التليفزيون، ابكى بحرارة على المخرج الهندى العظيم (ستيا جيت راى) حين تم تكريم أعماله فى الحفل وحصوله على الأوسكار، وهو على فراش الموت بالمستشفى وقد نقلت الأقمار الصناعية ذلك.. قالت لى زوجتى: أن تعرفه؟

قلت: شخصياً.. لا.

قالت: إذن.. لماذا تبكى؟

قلت: أعرف أعماله، وأشاهد الآن رجلا عظيما ينتهى، فنان أحس بآلام مجتمعه وهموم البشر وعبر عنها وقال يوما (إن لم تكن الأفلام موضوعها الناس فهى لا تقول شيئاً إذن).

وعاطف الطيب من هذا النوع النادر من الفنانين، موضوعاته هموم الناس ومجتمعه ويصنع أفلامه من أجلهم، ولقد منعه كبريائه من طلب المساعدة من الدولة ليعالج فى الخارج، فهو صعيدى من مصر العليا.

قالت زوجته الفاضلة أشرف: عندما دخلنا المستشفى لم يكن معنا كل المبلغ المطلوب، فطلبت إدارة المستشفى منه تكملة باقى الحساب مقدما، فقال عاطف ساخرا: أهوه عندكم الجثة أبقوا احجزوها!! وعندما تقدم بخطى ثابتة مع زوجته وأخيه إلى غرفة العلميات توقف وقال لهم: هل تسمعون؟

قال: نسمع ماذا؟

قال: الموسيقى.. ألا تسمعون الموسيقى؟

قالوا (كذبا): نعم نسمع!!

ولم تكن هناك موسيقى، ولكن حكاية تراجيدية تفوق كل ما كتب فى الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وكل ما أبدع وليم شكسبير.

فى الأيام الأخيرة من عام ١٩٩٤ سجلت للتليفزيون المصرى أمنياتى للعام الجديد، فتمنيت لعاطف الطيب بمناسبة حصوله على جائزة أحسن إخراج من مهرجان القاهرة الدولى عن فيلمه «ليلة ساخنة».. مزيداً من النجاح والصحة.

وفى اليوم التالى لوفاته أذيع برنامج إذاعى فى الشرق الأوسط، قالت المذيعة لعاطف الطيب: سأهديك مجموعة من العدسات المختلفة.. ماذا تفعل بها؟

قال: وأنا سأعطيها لسعيد شيمى فأنا أعلم أنه مولع بحب العدسات والكاميرات..

وأنسابت دموعي دون توقف.. ودخل فؤادى فى حزن عميق بلا حدود، وزاد يقينى أننا فقدنا فارسا سينمائياً عظيماً.. فارسا من الفنانين الكبار فى تاريخ مصر الحديث، واحد من الذين ساهموا فى إثراء حياتها فنا وحبا وعملا، مثل أمثاله من الخالدين الباقين.. المثال محمود مختار والموسيقى فنان الشعب سيد درويش والشاعر أمل دنقل والناقد ،سامى السلامونى، فقد عاشوا فترة زمنية قصيرة.. ولكنهم أعطوا بسخاء.

وإذا كان التراب قد وارى عاطف الطيب، فإنه بقى روحا وفنا فى أفلامه وسيرته. ومنذ ٢٦٨٠ عاما قبل الميلاد قال الحكيم المصرى «سنب حوتب» من الأسرة الرابعة (حافة القبر ليست نهاية الوجود، بل هى باب يغلق على الحياة ويفتح على الخلود).. وخلودك يا عاطف دائم.. فأنت من نبت مصر الصلبة.

قائمة بأفلامى مع المخرج عاطف الطيب

١- عام ١٩٨١ فيلم (الغيرة القاتلة) عرض عام ١٩٨٢.

٢- عام ١٩٨٢ فيلم (سواق الأتوبيس) عرض عام ١٩٨٣

٣- عام ١٩٨٣ فيلم (التخشيبة) عرض عام ١٩٨٤.

٤- عام ١٩٨٣ فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) عرض عام ١٩٨٦.

٥- عام ١٩٨٤ فيلم (البرئ) عرض عام ١٩٨٦.

٦- عام ١٩٨٥ فيلم (ملف فى الآداب) عرض عام ١٩٨٦.

٧- عام ١٩٨٨ فيلم (كتيبة الإعدام) عرض عام ١٩٨٩.

٨- عام ١٩٩١ فيلم (ضد الحكومة) عرض عام ١٩٩٢.

فيلموجرافيا كاملة لأعمال
(عاطف الطيب)

- تخرج من المعهد العالى للسينما عام ١٩٧٠ وكان مشروع تخرجه الفيلمى باسم (المتهم) عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ مصوره على فيلم مقاس ١٦ (مللى) أبيض وأسود، ويشرف على المشروع المخرج الأستاذ محمد بسيونى.

• أولا: الأفلام التسجيلية القصيرة

عام ١٩٧٢:

١- (جريدة الصباح) فقرة من المجلة السينمائية مصر اليوم العدد السادس إنتاج المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة.

سيناريو وإخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: عماد فريد

مونتاج: حسنوف (حسن حلمى)

مدة العرض: ٤ دقائق

موضوع الفيلم: التناقض الواضح بين ما تقوله الصحف صباح كل يوم وما يدور فى واقع الحياة فى هذا الزمن فى مصر.

عام ١٩٧٩:

٢- (مقايضة) فيلم تسجيلى - إنتاج مركز الأفلام التجريبية باستديو نحاس برئاسة المخرج الفنان شادى عبد السلام.

سيناريو وإخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سمير فرج

مونتاج: عادل منير

مهندس صوت: مجدى كامل

موسيقى:

مدة العرض: عشرة دقائق

موضوع الفيلم: مقايضة مزارع بجزء من محصوله فى السوق براديو ترانزستور ليعلم أخبار الدنيا.

• ثانيا الأفلام الروائية الطويلة: (والتاريخ هنا تاريخ عرض الأفلام تجاريا)

١- عام ١٩٨٢: فيلم (الغيرة القاتلة)

سيناريو وحوار : وصفى درويش عن مسرحية (عطيل) شكسبير

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمى

مونتاج: نادية شكرى

موسيقى تصويرية: ميشيل المصرى

منسق مناظر: رشدى حامد

إنتاج: أبيدوس فيلم (عاطف الطيب)

تمثيل: نور الشريف - نورا - يحيى الفخرانى - سعاد نصر.

تاريخ العرض: ١٩٨٢/٥/٢٤

موضوع الفيلم: عمر ومخلص صديقان منذ الطفولة يعملان مهندسان فى نفس الشركة، يدخل عمر فى مشروع مزرعة دواجن مع صديقه الثرى سامى، يتزوج عمر من دينا، يشعر مخلص بالغيرة من عمر ويحاول الوقوف دون تحقيق المشروع ينجح

فى إيهام عمر بأن دينا على علاقة بسامى يتأكد عمر عندما يعثر على قلادة دينا فى منزل سامى بعد أن يدسها مخلص بنفسه هناك يحاول عمر قتل دينا ولكن سامى ينقذها ويضبطون مخلص وهو يهرب بمجوهرات دينا التي يسرقها، ينهار ويعترف بما فعل.

٢- عام ١٩٨٣: فيلم (سواق الأتوبيس)

قصة: محمد خان - بشير الديك

سيناريو وحوار: بشير الديك

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمى

مونتاج: نادية شكرى

موسيقى تصويرية: كمال بكير

منسق مناظر: رشدى حامد

إنتاج: هادميرا للإنتاج والتوزيع والإعلام (صبحى إمام)

تمثيل: نور الشريف - ميرفت أمين - عماد حمدى - وحيد سيف - حسن حسنى - نبيلة السيد - شعبان حسين - حمدى الوزير - صفاء السبع.

تاريخ العرض: ١٩٨٣/٥/١٦.

موضوع الفيلم: حسن بطل من أبطال حرب أكتوبر يصاب والده بالاكتئاب نتيجة تركم الضرائب على ورشة الخشب التي يمتلكها مما يهدده ببيعها. تتخلى ابنتيه عن مساعدته رغم ثراء زوجيهما، تبيع زوجة حسن مصاغها لتشترى سيارة أجرة ليعمل عليها حسن فى أوقات فراغه لتحسين أحوالهما المادية حيث يعمل فى الصباح سائقا للأتوبيس تصل الابنة وفاء وزوجها رزق من الكويت ويدفعان جزءاً من المبلغ يبيع حسن التاكسى رغم تهديد زوجته بطلب الطلاق ويستكمل المبلغ من زملائه وعندما

تمثيل: أحمد زكى - آثار الحكيم - نجاح الموجى - أحمد راتب - حنان سليمان.

تاريخ العرض: ١٩٨٦/٢/٣

موضوع الفيلم: تتم خطبة (رجاء) على زميلها فى المصلحة الحكومية (على) يفشل في الحصول على عقد فى أحد الدول العربية ويشعر بالإحباط مع (رجاء) فلا أمل فى تغيير ظروفه وتحسنها مع استحالة حل المشكلة السكانية يتزوجان ويخفيان الأمر عن أسرتها. عندما يفشل فى العثور على المكان المناسب للالتقاء كزوجين يذهبا إلى هضبة الهرم. تقبض عليهما شرطة الآداب وتفاجأ الأسرتان بما حدث. يتم ترحيلهما لمحاكمتها على ارتكاب فعل فاضح فى الطريق العام يتفق المحبان على المطالبة بإقامتها فى زنزانة واحدة للممارسة حقهما في الحياة الزوجية.

٦- عام ١٩٨٦: فيلم (ملف فى الآداب)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمى

مونتاج: نادية شكرى

موسيقى تصويرية: عمار الشريعى

إنتاج: أبيدوس فيلم (عاطف الطيب) ووحيد حامد.

تمثيل: فريد شوقى - مديحة كامل - صلاح السعدنى - أحمد بدير - وحيد سيف - سلوى خطاب - ألفت إمام.

تاريخ العرض: ١٩٨٦/٦/٧.

موضوع الفيلم: يفقد (سعيد) ضابط الآداب حماسه عندما يتدخل أحد المسئولين الكبار لإيقاف التحقيق فى قضية من قضاياه يطلب من القواد (سيد) أن يرشده عمن يشتبه فيه من رواد مطعمه بالفعل يبلغه عن الصديقات الثلاثة مديحة وعايدة

ورجاء اللاتى يقضين فترة الظهيرة بالمطعم توافق مديحة على الزواج من زميلها (كمال) يطلب منه رئيسهما (رشاد) أن يدعوه مع مديحة وصديقتيها لمنزله وينضم إليهم صديقه (شريف) يراقبهم الضابط (سعيد) ومساعدوه ويداهمون الشقة ويقبضون عليهم بتهمة الدعارة. ينجح فى إقناع رشاد وشريف بالتزوير وفى أقوالهما للإفراج عنهما إلا أن رشاد يندم ويعترف بالحقيقة ويكسب المحامى القضية ويحكم بالبراءة.

٧- عام ١٩٨٦: فيلم (البرئ)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سعيد شيمى

مونتاج: نادية شكرى

موسيقي تصويرية: عمار الشريعى

منسق مناظر: رشدى حامد

إنتاج: فيديو ٢٠٠٠ (سميرة أحمد) و(صفوت غطاس)

تمثيل: أحمد زكى - محمود عبد العزيز - ممدوح عبد العليم - صلاح قابيل - جميل راتب - إلهام شاهين - حسن حسنى.

تاريخ العرض: ١٩٨٦/٨/١١

موضوع الفيلم: يتم تجنيد (أحمد سبع الليل) فى السجن الحربى جندى حراسة، يؤمن عن طريق قائده (توفيق) أن المعتقلين هم أعداء الوطن فيشارك فى تعذيبهم ويقتل أحد المساجين الذين يحاولون الهروب يفاجأ ذات يوم أن صديق طفولته (حسن) قد تم اعتقاله ولأنه يعرف جيدا أن حسن ليس عدوا للوطن فيتمرد. يحبس مع حسن فى زنزانة واحدة. يموت حسن بلدغ الثعبان، مما يدفع (أحمد سبع الليل)

إلى إطلاق النار على المعسكر.

٨- عام ١٩٧٨: (أبناء وقتلة)

قصة: إسماعيل ولدى الدين

سيناريو وحوار: مصطفى محرم

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: عبد المنعم بهنسى

مونتاج: سلوى بكير

موسيقى مناظر تصويرية: عمار الشريعى

منسق مناظر: رشدى حامد

إنتاج: شذا فيلم (فوزى إبراهيم)

تمثيل: محمود عبد العزيز - نبيلة عبيد - مجدى وهبة - شريف منير - رجاء حسين - أحمد سلامة.

تاريخ العرض: ١٩٨٧/٥/٢٨

موضوع الفيلم: يتزوج شيخون من الراقصة دلال ويستولى على مصاغها لشراء حانة. يرزقان بزهير وونيس. تنتقم منه دلال فتفشى لضابط المباحث (أحمد غنيم) تستره على خليل زوج شقيقه الهارب من السجن فيقبض عليه وبعد مرور سنوات عقوبته يخرج ليقتل دلال ويعمل بتاجرة السلاح ويثرى ثراءاً كبيراً، يقرر زهير الزواج من تلميذته فى الجامعة، يفاجأ شيخون بأنها ابنة (أحمد غانم) فيحاول قتله، فى محاولة لمنع الجريمة يصاب زهير بطلقة قاتلة.

٩- عام ١٩٨٧: فيلم (البدرون)

قصة وسيناريو وحوار: عبد الحى أديب

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: سمير فرج

ومنتاج: سلوى بكير

موسيقى تصويرية: منير الوسيمى

منسق مناظر:

إنتاج: استوديو الفن (جلال الشرقاوى)

تمثيل: سهير رمزى - ليلى علوى - سناء جميل - أحمد عبد العزيز - ممدوح عبد العليم - جلال الشرقاوى.

تاريخ العرض: ١٩٨٧/٥/٢٨

موضوع الفيلم: تقوم الأرملة الفقيرة بتربية أولادها يوسف ورقية وعائشة، تطلع رقية للثراء ولذلك فهى تستلم لصاحب العمارة الدندراوى تنهار أحد عمارات شركة الدندراوى للإسكان ويتم القبض عليه تشى زوجته لأهل رقية عن علاقتها به يصمم يوسف على قتله ولكن أمه تنفذ الجريمة أثناء مغادرته المحكمة بعد الإفراج عنه.

١٠- عام ١٩٨٧: فيلم (ضربة معلم)

قصة وسيناريو حوار: بشير الديك

إخراج: عاطف الطيب

مدير التصوير: محسن نصر

مونتاج: سلوى بكير

موسيقى تصويرية: محمد هلال

منسق مناظر:

إنتاج: أفلام فؤاد حجار

تمثيل: نور الشريف - ليلى علوى - كمال الشناوى - صلاح قابيل - شريف منير - سميرة محسن.

تاريخ العرض: ١٩٨٧/٩/٢٨.

موضوع الفيلم: يقوم وليد بقتل عشيق أمه حكمت ويهرب ويخفيه والده رجل الأعمال الكبير شاكر، تبلغ حكمت عنه فهى تنتقم من شاكر الذى هجرها بعد أن ساعدته بثروتها إلى أن وصل إلى مركزه.، يتولى القضية العقيد رفعت يعرض عليه شاكر رشوة مقابل الإفراج عن وليد بمحضر مزيف يوافق رفعت ويشترط أن يسلمه شاكر ابنه ومعه نصف المبلغ يجتمع شاكر وأعوانه فى مكتب رفعت ويطالبه بباقى المبلغ والمتفق عليه يفاجأ الجميع برفعت وهو يحرر محضرا سليما ويتم القبض عليهم متلبسين برشوته.

١١- عام ١٩٨٩ : فيلم (الدنيا على جناح يمامة)

قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : عبد المنعم بهنسى

مونتاج : سلوى بكير

موسيقى تصويرية : محمد هلال

منسق مناظر :

إنتاج : أفلام محمد فوزى

تمثيل : محمود عبد العزيز – ميرفت أمين – عبد الله فرغلى – أحمد راتب – أحمد بدير – يوسف شعبان.

تاريخ العرض : ١٦ / ١ / ١٩٨٩

موضوع الفيلم : يصحب رضا سائق السيارة الأجرة الثرية إيمان فى تنقلاتها، يساعدها فى العثور على حبيبها المهندس المعمارى حسن الموجود فى مستشفى الأمراض العقلية بعد ترحيله من السجن بتهمة انهيار أحد العمارات التى يشرف

على بنائها يؤكد لإيمان براءته ومسئولية المقاول الغشاش تقوم لإيمان ورضا بتهريبه يحاول خالها فؤاد قتلها طمعا فى ثروتها ويتم القبض عليهم يتعرف أحد رجل الشرطة على إيمان ورضا وينصحهما بعد أن يتعاطف مع ظروفهما بتسليم انفسهما للشرطة لتخفيف العقوبة.

١٢- عام ١٩٨٩ : فيلم (كتيبة الإعدام)

قصة وسيناريو وحوار : أسامة أنور عكاشة

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : سعيد شيمى

مونتاج : نادية شكرى

موسيقى تصويرية : عمار الشريعى

إنتاج : ساجا فيلم (هشام حلمى عزب)

تمثيل : نور الشريف – معالى زايد – ممدوح عبد العليم – شوقى شامخ – سلوى خطاب

تاريخ العرض : ٢٨ / ٨ / ١٩٨٩

موضوع الفيلم : أثناء حصار العدو الإسرائيلى لمدينة السويس فى حرب ٧٣ تتم سرقة مرتبات ضباط وعسكر الجيش الثالث والمسئول عنها حسن ويلقى زملاؤه فى المقاومة الشعبية مصرعهم ومنهم عم سيد، تلتصق التهمة بحسن ويحكم عليه بالسجن ١٤ عاما ويصبح فى نظر الجميع خائنا وعميلا للعدو، بعد خروجه يتعاطف معه الرائد يوسف ومساعده كمال ونعيمة ابنة زميله سيد يتعاون الأربعة فى البحث عن الجانى الحقيقى بعد أن تصدر أوامر عليا بغلق ملف القضية يفاجأ حسن بزميله فرج الأكتع الذى يصبح مليونيرا ويتأكد أنه المجرم فيقتلونه. أثناء محاكمتهم يتضامن المحامون المصريون والعرب للدفاع عنهم .

١٢- عام ١٩٨٩ : فيلم (قلب الليل)

قصة : نجيب محفوظ

وسيناريو وحوار : محسن زايد

مدير التصوير : عبد المنعم بهنسى

مونتاج : نادية شكرى

موسيقى تصويرية : مودى الإمام

إنتاج : مؤسسة الشروق (مطيع زايد)

تمثيل : فريد شوقى - نور الشريف - هالة صدقى - محسنة توفيق - محمود لجندى - صلاح رشوان

تاريخ العرض : ٢٠ / ١٠ / ١٩٨٩

موضوع الفيلم : يتزوج جعفر من راعية الغنم مروانة مما يثير غض جده الثرى سيد الراوى ويطرده من القصر، يكون صديقه شكرون فرقة غنائية صغيرة يشارك يها جعفر بالغناء يطلق مروانة تحت ضغط من أهلها ثم يتزوج من سيدة المجتمع لثرية هدى ويصبح محاميا، يتأثر جعفر لوفاة جده فيعتكف بالقرية عاما ويؤلف خلالها كتابا يطرح فيه نظرية جديدة يكتشف الأديب سعد عدم وعى جعفر وأنه ختطف من كل كتاب ونظرية ليؤلف كتابه فيثور عليه جعفر ويقتله. يصاب بالجنون بعد الإفراج عنه سير فى الشوارع يهذى بشعارات.

١٤- عام ١٩٩١ : فيلم (الهروب)

قصة وسيناريو وحوار : مصطفى محرم

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : محسن نصر

مونتاج : نادية شكرى

موسيقى تصويرية : مودى الإمام

إنتاج : تاميدو للإنتاج والتوزيع (مدحت الشريف)

تمثيل : أحمد زكى - هالة صدقة - أبو بكر عزت - محمد وفيق - عبد العزيز مخيون - حسن حسنى

تاريخ العرض : ١٦ / ٤ / ١٩٩١

موضوع الفيلم : منتصر ذو الجذور الصعيدية الذى يقوم بتزوير تأشيرات السفر لمن يرغب فى العمل فى البلاد العربية لكنه يرفض أبناء بلدته عندما يلجأون إليه وعندما يتخلص منه زميله بدس قطعة حشيش له فى غرفته حتى يقوم بالتزوير ويلتهم الغنيمة حده. يهرب منتصر من السجن وينتقم منه بقتله خاصة أنه ساعد على إفساد زوجته وتهريبها. وعندما يعده صديقه برد المبلغ الذى استدانه منه ويتواعدان بمحطة المترو تحت الأرض يكتشف أن البوليس يحاصر المكان فيقفز داخل المترو قبل أن يتحرك مباشرة ويحاول صديقه أن يمسك به فيقع تحت عجلات المترو ويصبح منتصر أسطورة رغما عنه. يختفى لدى بلدياته بالقاهرة إلى أن يعد نفسه للسفر إلى تركيا ليلحق بزوجته ولكن عندما يقبض البوليس على أمه يسلم نفسه، ويصل خبر موت أمه وهو فى السجن فيهرب ليحضر جنازتها ورغم أن البوليس يقبض عليه بعد الجنازة إلا أنه يسهل له عملية هروب جديدة على أن يضعه تحت المراقبة وذلك لإثارة الرأى العام بهذا السفاح الأسطورة لتغطية قصورهم فى القبض على المرأة الحديدية التى هربت بما جمعته من أموال بالإضافة إلى التشويش على ما يجرى فى الجامعة من مظاهرات وعندما يحاول منتصر أن يفلت ن مراقبتهم يطلقون عليه النار هو والضابط سالم بلدياته الذى كن يحاول أن يقنعه بتسليم نفسه.

١٥- عام ١٩٩٢ : فيلم (ناجى العلى)

سيناريو وحوار : بشير الديك (عن حياة فنان الكاريكاتير الفلسطينى ناجى العلى)

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : محسن أحمد

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى تصويرية : مودى الإمام

إنتاج : إن – بى فيلم (نور الشريف) ومجلة فن اللبنانية

تمثيل : نور الشريف – ليلى جبر – محمود الجندى – أحمد الزين – تقلا شمعون

تاريخ العرض : ٢٠ / ٢ / ١٩٩٢

موضوع الفيلم : تم اغتيال رسام الكاريكاتير الفلسطينى (ناجى العلى) فى لندن عام ١٩٨٧ كان ناجى يتفاعل مع الأحداث من خلال رسوماته، يرقد ناجى فى غرفة الإنعاش ويعود الزمن بنا لعام ١٩٤٨ ثم نزوح أسرته إلى بيروت ثم الكويت حتى تعود مرة أخرى إلى بيروت وأخيرا تستقر فى لندن وتنتشر رسوماته فى عدد من المجلات والجرائد العربية معبرا عن الواقع العربى من خلال شخصية (حنظلة) ومن خلال حياة ناجى العلى يروى لنا الفيلم قصة خروج الفلسطينيين إلى أماكن متفرقة من العالم العربى وانضمامهم إلى صفوف المقاتلين فى بيروت وأجتياح العدو الصهيونى أرض لبنان ويجبر الفلسطينيين المقاتلين على مغادرتها، فيخرجون من بيروت بعد أن حققوا بعض الانتصارات على أرضها.

١٦- عام ١٩٩٢ : فيلم (ضد الحكومة)

قصة الكاتب الصحفى : وجيه أبو ذكرى

سيناريو وحوار : بشير الديك

مدير التصوير : سعيد شيمى

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى تصويرية: مودى الإمام

إنتاج : تاميدو للإنتاج والتوزيع (مدحت الشريف)

تمثيل : أحمد زكى – عفاف شعيب – لبلبة – أبو بكر عزت – أحمد عقل – المنتصر بالله.

تاريخ العرض : ١١ / ٦ / ١٩٩٢

موضوع الفيلم : مصطفى محام اعتاد أن يتحايل على القانون باستغلال سذاجة ضحايا حوادث الطرق فيأخذ من أسرهم توكيلات للمرافعة عنهم لطلب تعويضات ويحقق أرباحا كثيرة مع مجموعة من زملائه ومنهم زميلته القديمة سامية يفاجأ ذات يوم بأن الصبى الذى عليه أن يأخذ توكيلا من أسرته هو أبن مطلقته، ثم يعرف انه ابنه الذى لا يعرف الحقيقة ويتغير سلوك مصطفى ويرفض أن يسير فى طريق التعويضات، فيرفع قضية ضد الحكومة ويواجه الكثير من المتاعب مع زملائه ومع السلطات. فيتم تلفيق بعض التهم له وتؤخذ قرائن ماضية ضده لكنه يصر على موقفه خاصة بعد أن تناصره سامية التى تشهد تحولا بدورها فى مواقفها.

١٧- عام ١٩٩٢ : فيلم (دماء على الأسفلت)

قصة وسيناريو وحوار : أسامة أنور عكاشة

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : هشام سرى

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى : أحمد متولى

موسيقى تصويرية : مودى الإمام

إنتاج : ساجا فيلم (هشام عزب)

تمثيل : نور الشريف – إيمان الطوخى – حسن حسنى – حنان شوقى.

تاريخ العرض : ١٤ / ١٢ / ١٩٩٢

موضوع الفيلم : أبو الحسن باشكاتب فى وزارة العدل يعيش مع أبنائه الثلاثة الدكتور ثناء وعلاء وولاء. يشغل الدكتور ثناء مركزا مرموقا فى منظمة دولية فى الخارج. أما ولاء فتعمل فى أحد الفنادق ولكن يصدم الأبناء ذات يوم بأن أباهم متهم بسرقة ملف إحدى القضايا الهامة يعود الدكتور ثناء كى يقف إلى جوار أبيه البرئ ويفاجأ بأن الانحلال قد أصاب أسرته فقد تحولت ولاء إلى فتاة هوى تتعاطى الهيروين، يحاول أن يتعرف على الأسباب التى دفعت الأسرة إلى ذلك وتساعده ابنة عمه سهام التى كانت تربطه بها علاقة حب قبل أن يسافر وهى لا تزال تنتظره حتى الآن فيعود الحب القديم ويبدأ الدكتور ثناء على التعرف على أسباب انحلال أسرته الواحد وراء الآخر ولكنه يفشل فى إصلاح الحال بالرغم من براءة الأب أبو الحسن.

١٨ - عام ١٩٩٣ : فيلم (إنذار بالطاعة)

قصة وسيناريو وحوار : خالد البنا

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : هشام سرى – محمد طاهر

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى تصويرية : محمد هلال

إنتاج : أوزوريس فيلم (عمران)

تمثيل : محمود حميدة – ليلى علوى– أشرف عبد الباقى – أحمد آدم – محمد الصاوى – ممدوح وافى.

تاريخ العرض : ٢٠ / ١٢ / ١٩٩٣

موضوع الفيلم : أمينة فتاة جامعية جميلة تنتمى إلى أسرة فقيرة تعمل أمينة فى نفس الوقت بائعة فى أحد المحلات أمينة تحب جارها إبراهيم، تفرض الأسرة على أمينة زواجها من صلاح الشاب الثرى إلا أنها لا تحبه أمينة توافق خوفا من بطش الأم التى تسيطر على المنزل وعلى الزوج أيضا.

إبراهيم يتقدم لخطبة أمينة ولكن امها ترفضه وتعلن خطبة أمينة وصلاح يرفع إبراهيم قضية لطلب أمينة فى الطاعة يحاول إبراهيم أن يثبت علاقته بأمينة ليؤكد أحقيته فى الزواج يقدم إبراهيم ببعض البراهين التى تؤكد علاقته بأمينة تعترف امينة لوالدها بحقيقة علاقتها بإبراهيم. والد أمينة يرى أن يتم زواج أمينة من إبراهيم منعا للفضيحة.

١٩ - عام ١٩٩٤ : فيلم (كشف المستور)

قصة وسيناريو وحوار : وحيد حامد

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : محسن نصر

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى تصويرية : ياسر عبد الرحمن

إنتاج : الأهرام للسينما والفيديو (إبراهيم شوقى)

تمثيل : نبيلة عبيد – فاروق الفيشاوى – يوسف شعبان – شويكار – نجوى فؤاد.

تاريخ العرض : ٢١ / ٥ / ١٩٩٤

موضوع الفيلم : يجند جهاز الأمن القومى سلوى ضمن العشرات من النساء فى عمليات التجسس. تتوب سلوى بعد قيام ثورة التصحيح وتتزوج من طبيب مشهور لا يعملم شيئا عن ماضيها. بعد فترة تفاجأ بجهاز الأمن يطالبها بالقيام بنفس دورها

القديم وعندما تعترض يفاجئها أحد المسئولين بفيلم فاضح عن نشاطها السابق. تطلب سلوى الطلاق من زوجها حفاظا على سمعته تبدأ رحلة البحث عن المسئول السابق الذى أكد لها أنه تم حرق جميع التسجيلات التى تدينها مع غيرها. تلجأ سلوى إلى زميلاتها القديمات لتستعين بهن فى العثور عليه وأخيرا تلقى سلوى مصرعها بأيد مجهولة.

٢٠ - عام ١٩٩٦ : فيلم (ليلة ساخنة)

قصة وسيناريو : رفيق الصبان - بشير الديك

حوار : محمد اشرف

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : هشام سرى

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى تصويرية : مودى الإمام

إنتاج : أفلام مصر العربية (واصف فايز)

تمثيل : نور الشريف - لبلبة - سيد زيان - عزت أبو عوف - حسن الأسمر.

تاريخ العرض : ٢٨ / ٤ / ١٩٩٦

موضوع الفيلم : (سيد) سائق تاكسى فى حاجة ماسة لمائتى جنيه ليدفعها لمستشفى عام حيث تجرى حماته عملية، أما (حورية) فتاة الليل التائبة فهى أيضا فى حاجة لثلاثمائة جنيه مساهمة لترميم منزلها الذى تأثر بالزلزال تضطر (حورية) العودة إلى عملها القديم لتوفر المبلغ تسهر مع أحد الأثرياء ولكن المبلغ يسرق منها تستنجد بالمارة ويستجيب لها سيد الذى يتعاطف معها ويقرر مساعدتها فى البحث عن الجانى واسترجاع المبلغ يستغل أحد الخارجين عن القانون التاكسى وأثناء مغادرته السيارة يصيبه أحد خصومه إصابة قاتلة ويترك وراءه حقيبة بها مبلغ

ضخم تحاول (حورية) إقناع (سيد) بالاحتفاظ بالمبلغ لكنه يصمم على تسليمه إلى الشرطة مكتفيا بحقه الشرعى فى قسم الشرطة يفاجأ (سيد) بأنه متهم وفى اتفاق صامت بين (سيد) و(حورية) يقرران عدم تسليم الحقيبة، تتصرف حورية لتحتفظ بحقيبة النقود، وبعد أن يوصيها سيد برعاية طفله.

٢١ - عام ١٩٩٧ : فيلم (جبر الخواطر)

قصة : عبد الفتاح رزق

سيناريو وحوار : بشير الديك

إخراج : عاطف الطيب

مدير التصوير : سمير فرج

مونتاج : أحمد متولى

موسيقى تصويرية : ياسر عبد الرحمن

إنتاج : هانى جرجس فوزى

تمثيل : شريهان - أشرف عبد الباقى - حسن مصطفى

تاريخ العرض : ١٨ / ٥ / ١٩٩٨

موضوع الفيلم : يتناول الفيلم مجموعة من السيدات نزيلات مستشفى الأمراض العقلية ولكل منهن حكاية وراء دخولها المستشفى ومن خلال البحث تكشف جوانب عديدة من حياتنا الاجتماعية والاقتصادية ومن بين هؤلاء السيدات نتعرف على سيدة تنهار حياتها نتيجة اعتقادها بأنها قتلت ابنها الوحيد رغم أنه على قيد الحياة كما نتعرف على بعض الأطباء الذين يحاولون استغلال بعض الحالات الموجودة فى المستشفى لإجراء بعض التجارب الجديدة عليهم لحسابهم الشخصى.

• ثالثا : أفلام من إنتاجه

١- الغيرة القاتلة - إنتاجه بالكامل.

٢- الحريف - اشترك بالإنتاج مع محمد خان ونادية شكرى وبشير الديك

٣- ملف فى الآداب - اشترك بالإنتاج مناصفة مع وحيد حامد.

• رابعاً : الجوائز:

١- جائزة العمل الأول بمهرجان قرطاج ١٩٨٢ عن فيلم **(سواق الأتوبيس)**.

٢- جائزة السيف الفضى بمهرجان دمشق الدولى عن فيلم **(سوق الأتوبيس)**.

٣- جائزة أحسن مخرج عن فيلم **(سوق الأتوبيس)** عام ١٩٨٣ من جمعية الفيلم.

٤- الجائزة الفضية بمهرجان يونج يانج بكوريا الشمالية عام ١٩٨٧ عن فيلم **(البرئ)**.

٥- جائزة خاصة من لجنة تحكيم الاتحاد الدولى للنقاد (تنبريس) عن فيلم **(البرئ)** فى مهرجان فالنسيا عام ١٩٨٧.

٦- الجائزة البرونزية بمهرجان فالنسيا عام ١٩٩٠ عن فيلم **(الهروب)**.

٧- جائزة جمعية النقاد المصريين عام ١٩٩٠ عن فيلم **(قلب الليل)**.

٨- جائزة لجنة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ١٩٩٤ عن فيلم **(ليلة ساخنة)** .

٩- جائزة لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان السينما الروائية الأول عام ١٩٩٥ عن فيلم **(ليلة ساخنة)**.

١٠- الجائزة الكبرى للمخرج عاطف الطيب بمهرجان معهد العالم العرابى بباريس عن فيلم **(ليلة ساخنة)** عام ١٩٩٦.

كما أقيم له أسابيع لأفلامه بالخارج وشارك فيلم **(الحب فوق هضبة الهرم)** بمهرجان كان السينمائى عام ١٩٨٥ فى برنامج (نصف شهر المخرجين) وحصل على العديد من الجوائز المحلية كأحسن مخرج مبدع.

• خامساً : إحصائية :

من أفلام عاطف الطيب الـ ٢١ من عام ١٩٨١ حتى عام ١٩٩٥ تحصل على المعلومات الآتية عن الذين عملوا معه.

١- **القصة** :وحيد حامد - خمس قصص

بشير الديك - قصتان

نجيب محفوظ - قصتان

أسامة أنور عكاشة - قصتان

وقصة واحدة لكل من : شكسبير - محمد خان - تنسى ويليامز - إسماعيل ولى الدين - عبد الحى أديب - مصطفى محرم - وجيه أبو ذكرى - خالد البنا - رفيق الصبان - عبد الفتاح رزق.

٢- **السيناريو والحوار** : بشير الديك - ستة أفلام

وحيد حامد - خمسة أفلام

مصطفى محرم - ثلاث أفلام

أسامة أنور عكاشة - فيلمان

وفيلم واحد لكل من : وصفى درويش - رفيق الصبان - عبد الرحيم منصور - عبد الحى أديب - محسن زايد - خالد البنا.

٣- **حوار فقط** : مرة واحدة لكل من : عبد الرحيم منصور - محمد أشرف.

٤- **التصوير السينمائى** : سعيد شيمى - ٨ أفلام

محسن نصر – ٣ أفلام

عبد المنعم بهنسى – ٣ أفلام

هشام سرى – ٥و٢ فيلم

سمير فرج – ٢ فيلمين

وفيلم واحد لكل من : محسن أحمد – محمود عد السميع – ونصف فيلم لمحمد طاهر.

٥- **(المونتاج)**: نادية شكرى – عشرة أفلام

أحمد متولى – ٧ أفلام

سلوى بكير – ٤ أفلام

٦- **(موسيقى تصويرية)**: مودى الإمام – ستة أفلام

عمار الشريعى – أربعة أفلام

محمد هلال – ثلاث أفلام

ياسر عبد الرحمن – فيلمان

وفيلم واحد لكل من ميشيل المصرى – كمال بكير – مصطفى ناجى – بليغ حمدى – هانى مهنى – منير الوسيمى.

٧- **الإنتاج (جهة التمويل)**: (ساجا فيلم) هشام عزب – فيلمان

تاميدو (مدحت الشريف) – فيلمان

(أبيدوس) عاطف الطيب – فيلم ونصف

وحيد حامد – نصف فيلم

وباقى الشركات فيلم واحد لكل شركة

٨- **البطولة النسائية**: نبيلة عبيد – ٣ أفلام

ليلى علوى – ٣ أفلام

ميرفت أمين – ٢ فيلم

هالة صدقى – ٢

لبلبة – ٢ فيلم

وفيلم واحد لكل من : نورا – بوسى – آثار الحكيم – معالى زايد – عفاف شعيب – إيمان الطوخى – مديحة كامل – إلهام شاهين – سهير رمزى – شريهان.

٩- **بطولة الرجال**: نور الشريف – ٩ أفلام

أحمد زكى – ٥ أفلام

محمود عبد العزيز – ٣ أفلام

ممدوح عبد العليم – ٣ أفلام

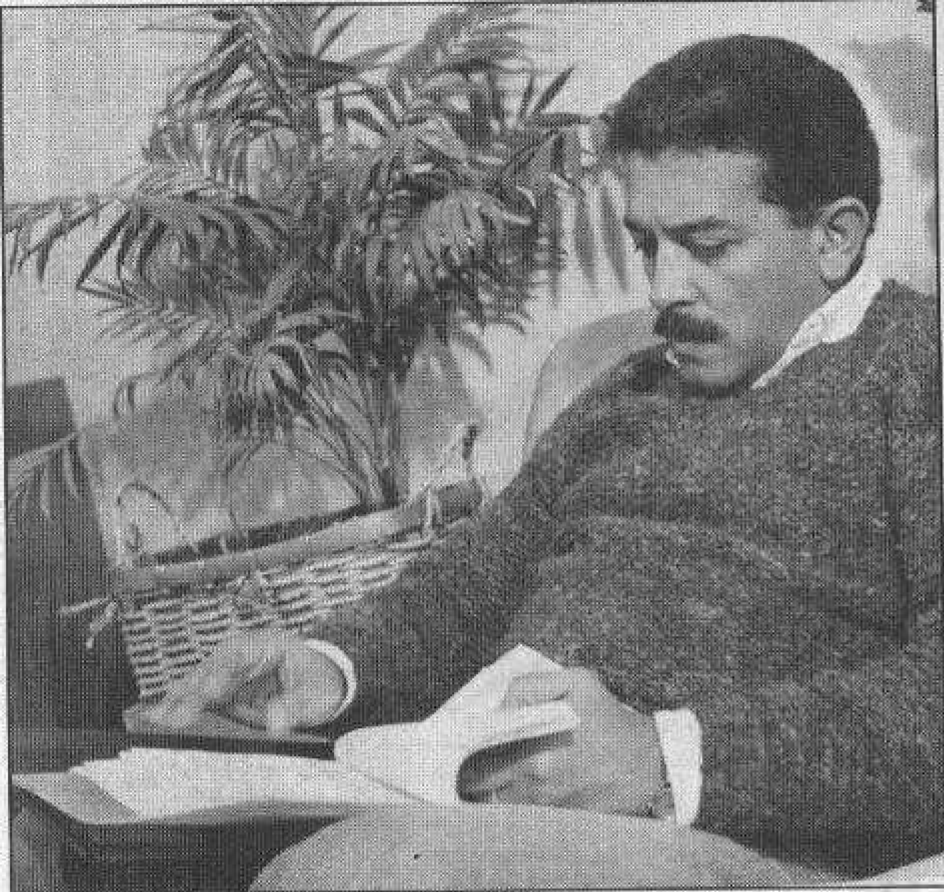
وفيلمان لكل من : أشرف عبد الباقى – فريد شوقى – صلاح السعدنى.

وفيلم واحد لكل من : يحيى الفخرانى – كمال الشناوى – فاروق الفيشاوى – محمود حميدة.

سادسا: الفيديو كليب: أخرج أغنية واحد للمطربة (أنغام) وهى (الرحيل).

توفى عاطف الطيب فى الثالث والعشرون من شهر يونية عام ١٩٩٥ بعد إجراء عملية جراحية فى القلب.

ملحق صور
أفلام عاطف الطيب



يقوم المخرج عاطف الطيب بتحضير تقطيع المشاهد الى لقطات قبل البدء فى تصوير أفلامة، ولم يحضر يوما واحدا بدون هذا التجهيز المسبق وفى كافة الأفلام التى عملنا بها سويا .



أول يوم تصوير فى فيلم (الغيرة القاتلة) والمخرج عاطف الطيب يشرح لى ما يريده من اللقطة، ومساعده الأول جمال الدماطي يراجع الحوار مع نور الشريف ونورا فى أماميه الصورة.



أثناء تصوير أحد اللقطات لتحطيم نور الشريف ليافطه المشروع فى فيلم (الغيرة القاتلة) .



لقطة من فيلم (سواق الأتوبيس) الكاميرا في يد مدير التصوير سعيد شيمي وخلفه يقف مراقبا المخرج عاطف الطيب، واللقطة داخل التاكس لنور الشريف وميرفت أمين .



أثناء تصوير فيلم (سواق الأتوبيس) .



أجتماع نور الشريف مع عائلة الأخت في منزل (رأس البر) في فيلم (سواق الأتوبيس)

نبيله عبيد وأحمد زكى فى لقطة من فيلم (التخشيبة) .

أحمد زكى وحمدى الوزير فى لقطة من فيلم (التخشيبة) .



نبيله عبيد فى (التخشيبة) فى حجرة الحجز بالمستشفى.

المخرج عاطف الطيب يشرح لنا اللقطة فى الكافتريا التى تم التصوير بها فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) وأمامه أحمد زكى وسعيد شيمى وبجانبه المنتج عبد العظيم الذغبى .

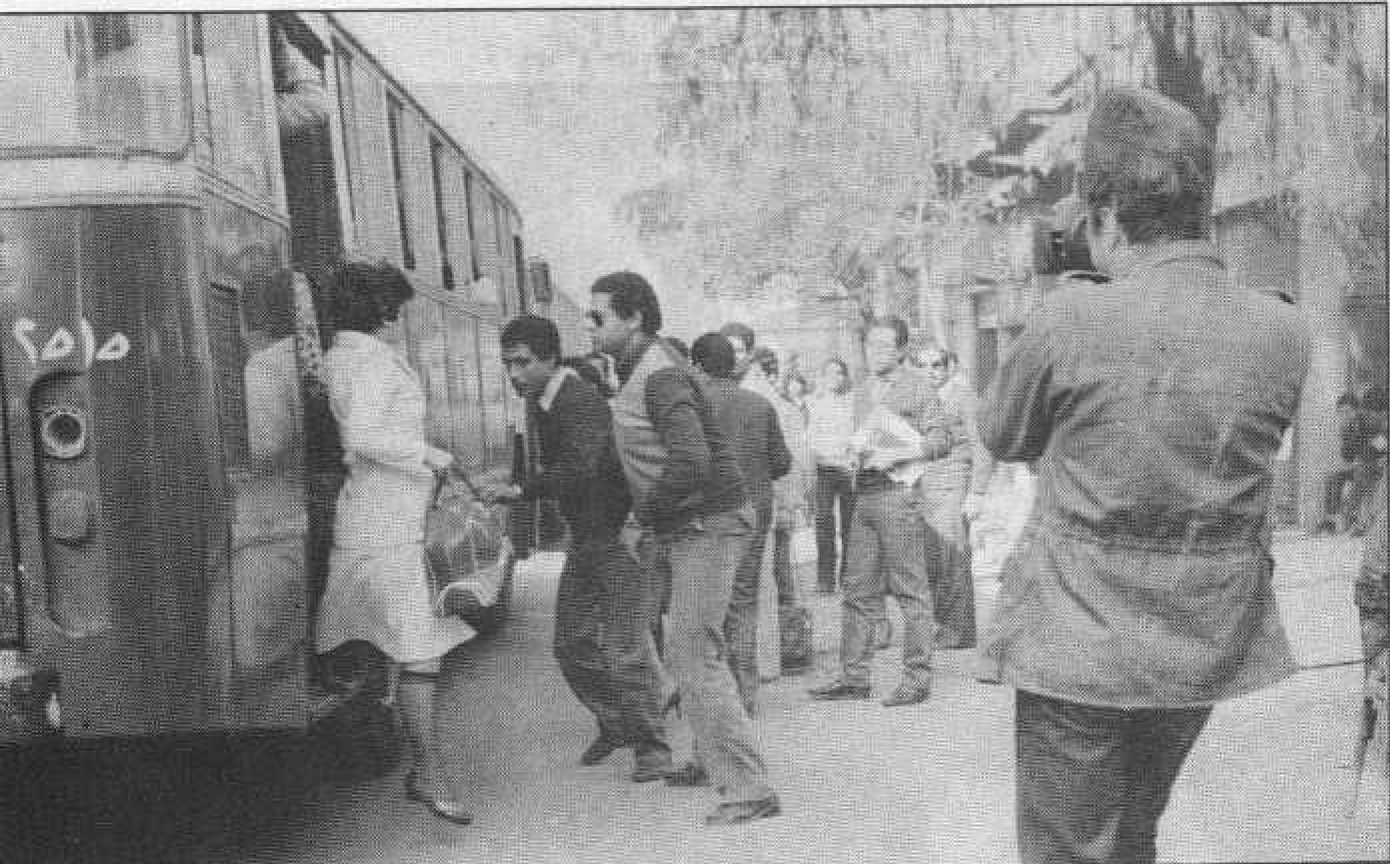
التفاهم بين المخرج عاطف الطيب والمصور سعيد شيمى على حجم اللقطة وسرعتها والغرض الدرامى المطلوب، خلال التصوير فى شوارع القاهرة فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) .



أثناء تنفيذ أحد اللقطات فى الشارع، والكاميرا تبدأ بالتحرك الحر، ويهم عاطف الطيب بأدخال الممثلين للقطة - أى مجال رؤيتها .



اللقطة الحرة – أثناء التنفيذ الحر في الشارع .



الكاميرا منطلقة حرة فى شوارع شبرا فى لقطة مفاجأة ويهم أحمد زكى بركوب الأتوبيس والجماهير لا تنتبه إلى التصوير المفاجئ.



عاطف الطيب وسعيد شيمى وآثار الحكيم ومساعد المصور شريف أحسان
أثناء تنفيذ لقطة لآثار الحكيم فى الشارع.



الزواج بدون علم الأهل فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) .



الهروب والضياع للشباب في المخدرات لقطة لأحمد زكي وأحد راتب في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) .

لقطة افتتاحية واسعة لأحمد زكى فى شخصية الفلاح الساذج (أحمد سبع الليل رضوان الفولى) فى فيلم (البرئ) .

العاملين فى فيلام (البرئ) فوق ظهر أتوبيس يبحثون عن لقطة علويه الذاوية ويظهر فى الصورة عاطف الطيب وسعيد شيمى وفنى الصوت مصطفى ومساعد المصور شريف أحسان ومساعد الكاميرا عم عبد الغنى عمر .

ممدوح عبد العليم وأحمد زكى داخل حجرة السجن الحربى فى فيلم (البرى) .

أحمد زكى يقتل الثعبان السام فى فيلم (البرى) .

أثناء تنفيذ وتصوير مشاهد المطاردة للسجين الهارب في فيلم (البرئ).. ويلاحظ طريق التنفيذ وظهور السحب في السماء وهي غير مرغوب بها فنيا ودراميا.

عاطف الطيب وسعيد شيمي ومحمد مصطفى مساعد المخرج وبعض العاملين تحت الشمسية لتقينا من حر الشمس وفي أنتظار تجهيز مشهد في فيلم (البرئ).

أثناء التصوير المفاجأ في ميدان رمسيس أمام محطة مصر للسكة الحديد في فيلم (البرئ) وهنا اللقطة الفوتوغرافية في نهاية التصوير وقد تجمع حول المصور سعيد شيمي الجماهير الغفيرة .

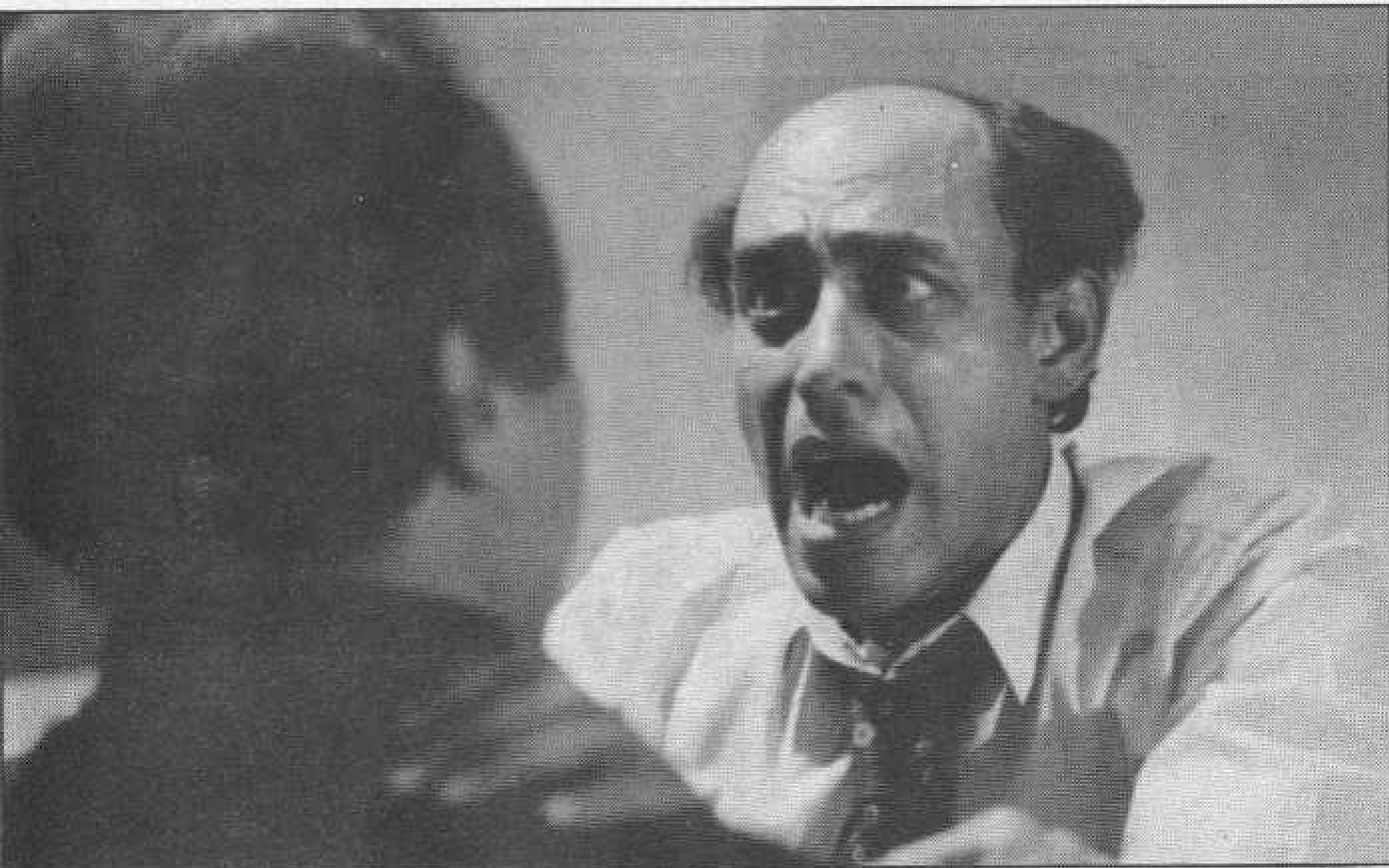
اللقطة التي حذفت من فيلم (البرئ) وأحمد زكي يوجه رصاصاته الى زبانية التعذيب والقهر .



المخرج والمصور ومساعد المصور فوق برج المياة فى السجن الذى تم من فوقه تصوير فيلم (البرئ).



الضحايا فى فيلم (ملف فى الآداب) أحمد بدير مديحة كامل ألفت أمام سلوى عثمان .



صرخة أحمد بدير فى فيلم (ملف فى الآداب) .



مديحة كامل وألفت أمام وسلوى عثمان فى (ملف فى الآداب) .



لقطة فوتوغرافية تضم جميع العاملين فى فيلم (ملف فى الآداب) .

أثناء التصوير في الشارع في فيلم (كتيبه الأعدام) ويظهر المخرج والمصور ومساعد المصور سامح سليم والطالب شريف شيمى مراقباً والعامل أحمد خير .

فى أنتظار تصوير لقطة متحركة على عربة حرة صغيرة فى فيلم (كتيبة الأعدام) .



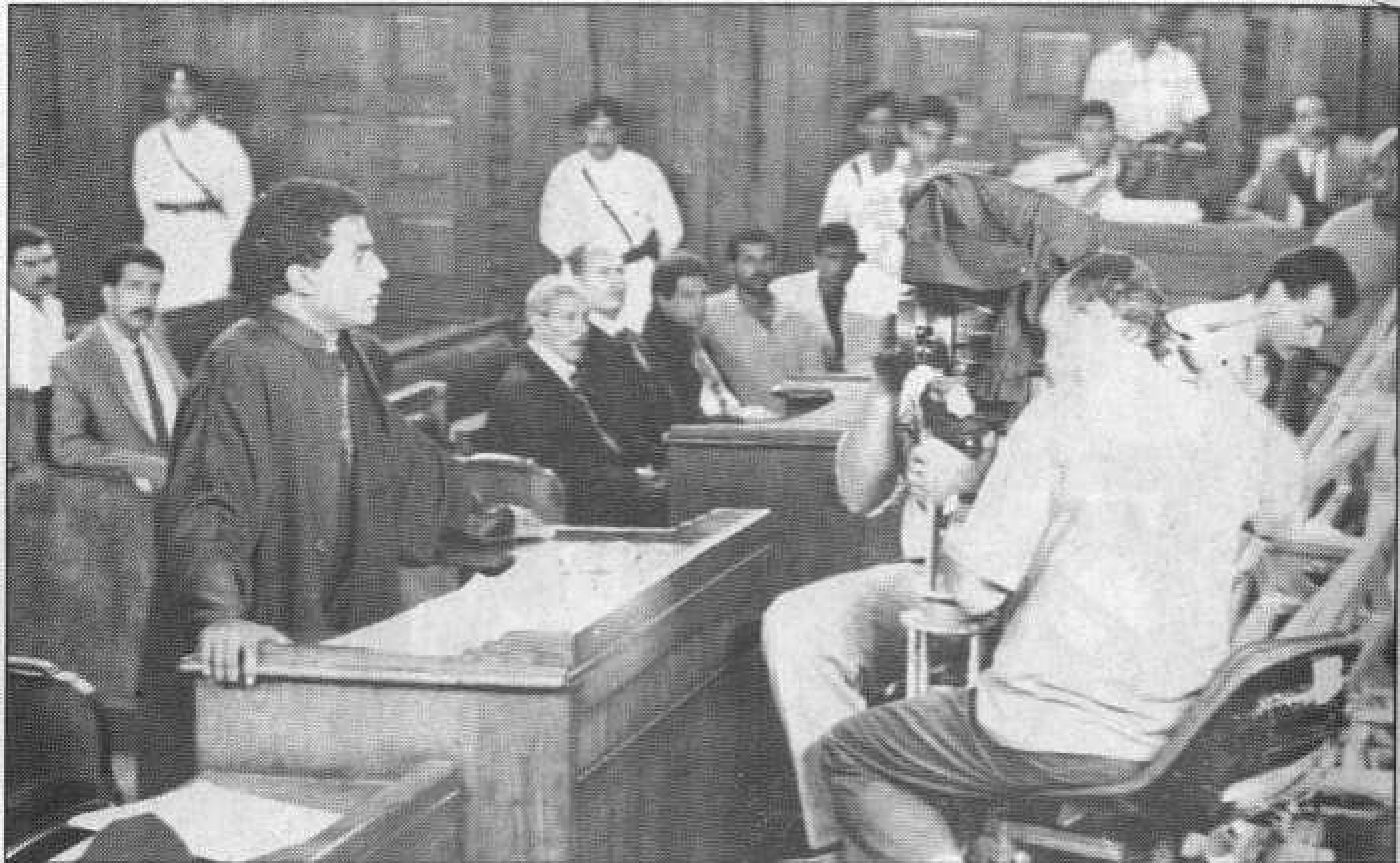
نور الشريف ومعالى زايد فى سفح الأهرام فى فيلم (كتيبة الاعدام) .

نور الشريف ومعالي زايد في (كتيبة الأعدام) .

(كتيبة الأعدام) نور الشريف، معالي زايد، ممدوح عبد العليم، شوقي شامخ.



مناقشة ثلاثية بين المخرج عاطف الطيب والمنتج سعد شنب ومدير التصوير سعيد شيمي فى ديكور سرادق بفيلم (ضد الحكومة) .



أثناء تصوير (ضد الحكومه) أحمد زكي يترافع في المحكمة والكاميرا على رافعه (كرين) ولقد أستعمل عاطف الطيب لقطات الرافعه كثيرا وبجودة كبيرة .



لقطة النهاية فى فيلم (ضد الحكومة) ويرجع الفضل فى تنفيذها بإتقان لفنى الكاميرا المخضرم (الزر) الذى أقام قضبان الرافعة على مقاعد المحكمة .

الاحتفال بعيد ميلاد عاطف الطيب ٣٤ أثناء تصوير فيلم (الحريف) .

الاحتفال بعاطف الطيب وأشرف زوجته .

فى أسوان فى الأسبوع الاكاديمى عام ١٩٨٤ أثناء تسلم جائزة (الحب فوق هضبة الهرم) على مسرح قاعة الصداقة.

لحظة راحه بين عاطف والعاملين معه مدير التصوير سعيد شيمى وفن الاضاءة فوزى لبيب والعامل فتحى برقوقة.

فهرس الصور

١٠- المخرج عاطف الطيب يشرح لنا اللقطة فى الكافتريا التى تم التصوير بها فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) وأمامه أحمد زكى وسعيد شيمى وبجانبة المنتج عبد العظيم الذغبى .

١١- التفاهم بين المخرج عاطف الطيب والمصور سعيد شيمى على حجم اللقطة وسرعتها والغرض الدرامى المطلوب، خلال التصوير فى شوارع القاهرة فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) .

١٢- أثناء تنفيذ أحد اللقطات فى الشارع، والكاميرا تبدأ بالتحرك الحر، ويهم عاطف الطيب بأدخال الممثلين للقطة - أى مجال رؤيتها .

١٣- اللقطة الحرة - أثناء التنفيذ الحر فى الشارع .

١٤- الكاميرا منطلقة حرة فى شوارع شبرا فى لقطة مفاجاة ويهم أحمد زكى بركوب الأتوبيس والجماهير لا تنتبه إلى التصوير المفاجئ.

١٥- عاطف الطيب وسعيد شيمى وآثار الحكيم ومساعد المصور شريف أحسان - أثناء تنفيذ لقطة لآثار الحكيم فى الشارع.

١٦- الزواج بدون علم الأهل فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) .

١٧- الهروب والضياع للشباب فى المخدرات لقطة لأحمد زكى وأحد راتب فى فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) .

١٨- لقطة أفتتاحية واسعة لأحمد زكى فى شخصية الفلاح الساذج (أحمد سبع الليل رضوان الفولى) فى فيلم (البرئ) .

١٩- العاملين فى فيلام (البرئ) فوق ظهر أتوبيس يبحثون عن لقطة علويه الذاوية ويظهر فى الصورة عاطف الطيب وسعيد شيمى وفنى الصوت مصطفى ومساعد المصور شريف أحسان ومساعد الكاميرا عم عبد الغنى عمر .

٢٠- ممدوح عبد العليم وأحمد زكى داخل حجرة السجن الحربى فى فيلم (البرئ) .

٢١- أحمد زكى يقتل الثعبان السام فى فيلم (البرئ) .

٢٢- أثناء تنفيذ وتصوير مشاهد المطاردة للسجين الهارب فى فيلم (البرئ).. ويلاحظ طريق التنفيذ وظهور السحب فى السماء وهى غير مرغوب بها فنيا ودراميا .

٢٣- عاطف الطيب وسعيد شيمى ومحمد مصطفى مساعد المخرج وبعض العاملين تحت الشمسية لتقينا من حر الشمس وفى أنتظار تجهيز مشهد فى فيلم (البرئ) .

٢٤- أثناء التصوير المفاجأ فى ميدان رمسيس أمام محطة مصر للسكة الحديد فى فيلم (البرئ) وهنا اللقطة الفوتوغرافية فى نهاية التصوير وقد تجمع حول المصور سعيد شيمى الجماهير الغفيرة .

٢٥- اللقطة التى حزقت من فيلم (البرئ) وأحمد زكى يوجه رصاصاته الى زبانية التعذيب والقهر .

٢٦- المخرج والمصور ومساعد المصور فوق برج المياة فى السجن الذى تم من فوقه تصوير فيلم (البرئ) .

٢٧- الضحايا فى فيلم (ملف فى الآداب) أحمد بدير مديحة كامل ألفت أمام سلوى عثمان .

٢٨- صرخة أحمد بدير فى فيلم (ملف فى الآداب) .

٢٩- مديحة كامل وألفت أمام وسلوى عثمان فى (ملف فى الآداب) .

٣٠- لقطة فوتوغرافية تضم جميع العاملين فى فيلم (ملف فى الآداب) .

٣١- أثناء التصوير فى الشارع فى فيلم (كتيبه الأعدام) ويظهر المخرج والمصور ومساعد المصور سامح سليم والطالب شريف شيمى مراقباً والعامل أحمد خير.

٣٢- فى أنتظار تصوير لقطة متحركة على عربة حرة صغيرة فى فيلم (كتيبة الأعدام) .

٣٣- نور الشريف ومعالى زايد فى سفح الأهرام فى فيلم (كتيبة الأعدام) .

٣٤- نور الشريف ومعالى زايد فى (كتيبة الأعدام) .

٣٥- (كتيبة الأعدام) نور الشريف، معالى زايد، ممدوح عبد العليم، شوقى شامخ.

٣٦- مناقشة ثلاثية بين المخرج عاطف الطيب والمنتج سعد شنب ومدير التصوير سعيد شيمى فى ديكور سرادق بفيلم (ضد الحكومة) .

٣٧- أثناء تصوبير (ضد الحكومه) أحمد زكى يترافع فى المحكمة والكاميرا على رافعه (كرين) ولقد أستعمل عاطف الطيب لقطات الرافعه كثيرا وبجودة كبيرة.

٣٨ - لقطة النهاية فى فيلم (ضد الحكومة) ويرجع الفضل فى تنفيذها بأتقان لفنى الكاميرا المخضرم (الزر) الذى أقام قضبان الرافعة على مقاعد المحكمة .

٣٩- الاحتفال بعيد ميلاد عاطف الدليب ٣٤ أثناء تصوير فيلم (الحريف) .

٤٠- الأحتفال بعاطف الطيب وأشرف زوجته .

٤١- فى أسوان فى الأسبوع الاكاد يمى عام ١٩٨٤ أثناء تسلم جائزة (الحب فوق هضبة الهرم) على مسرح قاعة الصداقة.

٤٢- لحظة راحه بين عاطف والعاملين معه مدير التصوير سعيد شيمى وفن الاضاءة فوزى لبيب والعامل فتحى برقوقة.

فهـــرس

